ERNESTO BASILE
architetto

la Biennale

Biennale 80

Arti visive
Catalogo generale edizione italiana
Catalogo generale edizione inglese
Balthus
Johan August Strindberg

Architettura
Catalogo generale edizione italiana
Catalogo generale edizione inglese
Ernesto Basile

La Biennale di Venezia
Settore Architettura

Realizzazione editoriale
Electa Editrice
Milano, via Goldoni, 1

Direzione editoriale
Carlo Pirovano

Design
Diego Birelli

Redazione
Maria Bugli
Cristina Gardini

Coordinamento tecnico
Carlo Mion

ERNESTO BASILE architetto

Corderia dell'Arsenale

La Biennale di Venezia 1980

Settore Architettura

Edizioni La Biennale di Venezia

Si ringraziano tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione della mostra. In particolare:

il presidente della Camera dei Deputati,
on. Nilde Jotti
il sottosegretario al Ministero del Tesoro,
on. Calogero Pumilia
il presidente della Regione Siciliana,
on. Mario D'Acquisto
l'assessore ai Beni Culturali della Regione Siciliana, on. Luciano Ordile
il vice-sindaco di Palermo,
dott. Salvatore Guadagna
l'assessore alla Pubblica Istruzione del Comune di Palermo, dott. Franca Castiglia
il segretario generale della Camera dei Deputati,
dott. Vincenzo Longi
il prof. Gianni Pirrone pioniere degli studi su Ernesto Basile che ha agevolato in ogni modo con la sua grande competenza
la realizzazione della mostra
la prof. Margherita De Simone, direttore dell'Istituto di Elementi di Architettura della Facoltà di Architettura di Palermo
l'arch. Aldo De Poli,
il prof. Umberto Di Cristina,
la dott. Paola Hoffman,
dirigente dei musei, gallerie, monumenti del Comune di Roma
la dott. Gaetana Scano,
sovrintendente dell'Archivio Capitolino di Roma
il prof. Gianfranco Spagnesi,
ordinario di Storia dell'Architettura alla Facoltà di Architettura di Firenze.

Si ringraziano inoltre:
Nunzio Marsiglia, Eliana Mauro,
Vincenzo Palazzotto, Ettore Sessa,
Renato Zappulla per aver messo a disposizione l'opera di catalogazione del Fondo Basile della Facoltà di Architettura di Palermo;
Giuseppe Campagna, Gabriella Fazio,
Salvo Lo Nardo, Livia Titi Basile,
per aver messo a disposizione l'opera di catalogazione del materiale della famiglia Basile.

Ricordiamo inoltre l'ex-presidente della Regione Siciliana, Santi Mattarella, che con notevole sensibilità culturale
aveva dato la sua adesione all'iniziativa.

Un ringraziamento particolare va infine alla famiglia Basile e in particolare a Livia Basile, Giuliana e Livia Titi Basile che con la loro squisita disponibilità
hanno messo a disposizione i materiali da loro conservati.
Ringraziamo inoltre Ernesto Basile, Annamaria Joly Basile, la signora Grimaldi Basile e Luigi Maniscalco Basile.

La Biennale di Venezia ringrazia i collezionisti che hanno generosamente prestato le loro opere.

© 1980 - Edizioni «La Biennale di Venezia»
Venezia
ISBN 88-208-0264-3

La Biennale di Venezia
Ente Autonomo

Presidente
Giuseppe Galasso

Consiglio Direttivo
Matteo Ajassa
Fernando Bandini
Maurizio Calvesi
Giovanni Cesari
Piero Craveri
Wladimiro Dorigo
Augusto Premoli
Massimo Rendina
Amerigo Restucci
Mario Rigo, *vicepresidente*
Carlo Ripa di Meana
Giuseppe Rossini
Luigi Ruggiu
Ettore Scola
Vittorio Spinazzola
Ernesto Talentino
Roberto Tonini
Maurizio Trevisan

Segretario Generale
Sisto Dalla Palma

Collegio dei Sindaci
Filippo Alfano D'Andrea, *presidente*
Luigi Saporito
Vincenzo Fralleone
Antonio Foscari

Direttore del Settore Architettura
Paolo Portoghesi

Settore Architettura
Eugenia Fiorin
Paolo Cimarosti

Comitato scientifico
Umberto Di Cristina
Gianni Pirrone
Paolo Portoghesi

Commissione consultiva del Settore Architettura
Costantino Dardi
Rosario Giuffré
Udo Kultermann
Giuseppe Mazzariol
Robert Stern

La mostra è stata curata da
Paolo Portoghesi e Antonio De Bonis

Le ricerche, l'ordinamento e
l'elaborazione della mostra
sono stati curati da Antonio De Bonis,
Giulia Valeria Grilli e Salvo Lo Nardo

Il catalogo è stato curato da
Antonio De Bonis, Giulia Valeria Grilli,
Salvo Lo Nardo.

Le schede relative alle opere sono
di Paolo Portoghesi.

Hanno inoltre collaborato per la struttura dell'Ente Autonomo «La Biennale di Venezia»
Wladimiro Dorigo, *Conservatore dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee*
Luigi Scarpa, *dirigente dell'unità Attività generali e istituzionali*

Attività generali e istituzionali
Marina Borghi, Giorgio Boscolo, Vincenzina Brugnolo, Paolo Cimarosti, Roberto Chia, Osvaldo De Nunzio, Adriano Donaggio, Eugenia Fiorin, Giuseppe Foti, Luigina Franco, Maria Cristina Lion, Carla Mariotto, Donato Mendolia, Rita Musacco, Giulio Passoni, Anna Maria Porazzini, Antonia Possamai, Roberto Rosolen, Fiorella Tagliapietra, Marina Tesser, Antonio Turin, Dario Ventimiglia, Gianfranco Venturini, Wanda Zanirato, Alfredo Zanolla, Silvano Zaranto, Alessandro Zen.

Archivio storico delle Arti Contemporanee
Angelo Bacci, Giuseppe Barban, Gioachino Bonardo, Erminia Bressan, Gabriella Cecchini, Roberto Conte, Espedito D'Agostini, Aldo De Martin, Daniela Ducceschi, Enrico Fanti, Sonia Finzi, Marie George Gervasoni, Antonio Ginetto, Paola Gonzo, Giovanni Maccarrone, Sergio Pozzati, Giuseppe Simeoni, Chiara Simonato, Loris Talpo, Pierluigi Varisco, Giancarlo Zamattio, Giorgio Zucchiatti.

Amministrazione
Aldo Beltrame, Anna Claut, Luigi Lion, Gabriella Marchesin, Giuseppina Maugeri, Lucio Ramelli, Gualtiero Seggi, Daniela Venturini, Giorgio Vergombello, Antonio Zanchet, Leandro Zennaro.

Sommario

Il linguaggio di Ernesto Basile *Paolo Portoghesi*	11
Ernesto Basile e la tradizione siciliana *Gianni Pirrone*	15
L'attività di Ernesto Basile a Roma *Franco Borsi*	17
Il classicismo di Ernesto Basile *Paolo Marconi*	20
Ernesto Basile e l'art nouveau *Umberto Di Cristina*	23
Basile e la sua biblioteca *Nunzio Marsiglia*	24
I mobili e gli arredi di Ernesto Basile *Eliana Mauro, Ettore Sessa*	26
I disegni di Ernesto Basile *Vincenzo Palazzotto, Renato Zappulla*	28
Ernesto Basile, architetto *Giuliana e Livia Titi Basile*	31
Catalogo delle opere	37
Elenco cronologico delle opere	264
Bibliografia	266
Referenze fotografiche	268

Il linguaggio di Ernesto Basile
Paolo Portoghesi

Linee che attraversano facciate di pietra come nastri tesi; membrature verticali e orizzontali che dopo essersi incrociate, proseguono il loro flusso e poco dopo si arrestano; spigoli in cui superfici ortogonali si incontrano e si sfrangiano mentre le cornici si spezzano e si ritraggono; pilastri angolari che come piccole torri si staccano dal corpo murario e interrompono la linea che l'edificio disegna in alto sul cielo, pilastri che appena liberi dalla contiguità del muro si rigonfiano come membrature di un corpo vivente.
E ancora: torri che dilatano in altezza i volumi edilizi e proiettano all'esterno spazi abitati, involucri della figura umana; ghiere di conci che sopra porte e finestre creano raggiere vibranti, mazzi di linee di forza che percorrono il muro incrinandone la compattezza; membrature orizzontali che incatenano le forature in serie continue; modanature che circondano le finestre, disegnando intorno al foro flessuose cadenze mistilinee e sembrano avvertire ed esprimere la presenza di chi si affaccia; ferri che si innestano nei punti dell'organismo murario in cui si accumulano le tensioni lineari e queste tensioni incanalano e risolvono nella forma simbolica di una voluta o nella sagoma interrotta del coup de fouet.
Vedendo e rivedendo l'opera di Ernesto Basile – ed ora finalmente anche sfogliando le pagine di questo primo catalogo dedicato alla sua opera di architetto – ciò che rimane impresso nella memoria è questo mondo di immagini, questo insieme di "frammenti" tenuto insieme da un tessuto non sempre adeguato e coerente, ma dotato di una intensità e di una forza che ha pochi raffronti nella cultura del tempo. Rimane impresso nella memoria un ragionare di architettura con toni ora sommessi, intimistici, ora ambiziosi ed oratori, sempre sostenuto da una rigorosa ragion pratica, da una probità, una competenza, nel campo del proprio mestiere, che mettono in rilievo oltre alla forza di una personalità il suo appartenere a una tradizione sociale e familiare di grande civiltà.
Con questa mostra, organizzata dalla Biennale con la collaborazione della Regione Sicilia e del Comune di Palermo e resa possibile dalla squisita gentilezza degli eredi e dalla assistenza dell'Istituto di Elementi di Architettura dell'Università di Palermo, Basile torna a Venezia dove, all'inizio del secolo, nel 1903, nel 1905 e nel 1909, espose, in ambienti da lui disegnati, le suppellettili che dovevano renderlo noto in tutto il mondo, autorevole interlocutore in quella koiné internazionale di cultori della "simpatia delle cose" che diede vita alla vicenda dell'art nouveau.
Rispetto ai protagonisti di questa vicenda, Ernesto Basile, nato a Palermo nel 1857, si trova per età in una posizione intermedia. Più giovane di sei anni rispetto a Mackmurdo, di cinque rispetto a Gaudì, è quasi coetaneo di Berlage e di Voysey, mentre quattro anni in più lo separano da Victor Horta, due da Van de Velde, dieci da Olbrich, Wright e Guimard, undici da Behrens, dodici da Mackintosh, tredici da Hoffmann e Loos.
Nel panorama italiano Raimondo D'Aronco, l'unico architetto di statura paragonabile alla sua, nasce nello stesso anno, mentre Sommaruga e Fenoglio per citare solo qualche esempio sono più giovani di dieci anni.
La personalità di Ernesto si forma quindi, come quella dei pionieri, prima che l'art nouveau si imponga come un linguaggio coerente; nell'ambito della cultura eclettica e nel solco della tradizione paterna, mentre il coinvolgimento nel nuovo indirizzo di ricerca avviene negli ultimi due anni del secolo quando le prime clamorose esperienze di Horta e Van de Velde erano già realizzate e divulgate in tutto il mondo.
Se sarebbe ingiusto quindi voler attribuire al Basile un ruolo di fondatore e inventore dei nuovi paradigmi morfologici, sarebbe altrettanto ingiusto negare che fu tra i primi della sua generazione ad avvertire la nascita del nuovo clima e a lasciarsi coinvolgere senza riserve dall'ondata crescente; anche se la specificità del suo contributo va colta "dopo" questo coinvolgimento, nel suo dichiarato e coerente rifiuto di interpretare l'art nouveau come un nascente linguaggio internazionale destinato a livellare ed eliminare le differenze regionali e i legami profondi tra l'architettura e i luoghi della sua storia.
L'architettura di Ernesto Basile, dopo la "conversione" del 1899, è la storia non priva di drammaticità e di sofferte contraddizioni, di un progressivo ritrarsi dall'identificazione del proprio lavoro con la reificazione di uno "stile" e della sostituzione a questa facile strada dello sradicamento di una strada ben più ardua e faticosa: quella di ricercare nel profondo e motivare dall'interno la scelta del nuovo come necessario sviluppo di una eredità che è dentro di noi e non possiamo ignorare senza configurare una sorta di tradimento.
La solidità della cultura basiliana nutrita dell'esempio paterno, un esempio insigne anche per la partecipazione alla vita civile del suo paese, è quindi nello stesso tempo la ragione della sua scelta coraggiosa per il rinnovamento – «mio padre, scrive con orgoglio, fu artista liberissimo e iniziatore di uno stile libero» – e del suo sforzo di interiorizzare e motivare questa scelta fino al distacco senza esitazioni e perfino senza curiosità dagli sviluppi del movimento moderno e al progressivo abbandono di ogni sostanziale novità linguistica.
La figura di Basile come architetto è stata finora costantemente interpretata secondo le teorie evoluzionistiche accreditate dagli storici dell'architettura moderna e la qualità delle sue opere giudicata in base alla maggiore o minore adesione alla poetica dell'art nouveau considerata come fase preparatoria e aurorale necessaria alla proclamazione dello "statuto funzionalista". Questo criterio di giudizio dogmatico ha condotto spesso a una sorta di smembramento dell'architettura basiliana di cui si accettavano o rifiutavano determinate parti indipendentemente dal loro ruolo nel contesto. Nella parabola della ricerca dell'architetto si sono così isolate delle fasi negative e delle fasi positive: tra le prime la formazione accademica e l'involuzione tradizionalista, tra le seconde la sintonia con il linguaggio franco-belga degli anni a cavallo del secolo e l'assorbimento, negli anni tra il 1902 e il 1906, della lezione di Otto Wagner e degli architetti della secessione viennese. Si è voluto anche privilegiare un Basile mobiliere e designer, in accordo con i tempi, apostolo ante litteram della "quantificazione della qualità" rispetto a un Basile architetto troppo legato ai gusti ed agli ideali della aristocrazia e dell'alta borghesia siciliana.
La crisi del movimento moderno e dei suoi strumenti critici, il crollo della sua ortodossia e dei suoi dogmi, aiutano indubbiamente una più completa rivalutazione degli uomini, che come Basile sono stati testimoni del conflitto tra l'eredità del secolo scorso e le nuove tendenze emergenti. Esse non ci appaiono più sull'orlo delle tenebre dell'eclettismo, (abiezione del gusto e rinuncia creativa) e sul punto di affacciarsi verso la luce delle "magnifiche sorti e progressive" del movimento moderno, ma nel momento di cesura tra due momenti diversi della cultura della borghesia, alla fine di una vicenda, l'architettura dell'Ottocento, alla quale sarebbe ormai ridicolo negare una sua grandezza ed un ruolo primario nella formazione della città moderna.
Ristabilito il valore della esperienza eclettica il giudizio su Basile architetto non può rimanere lo stesso e attende una revisione radicale. Essa non può naturalmente coincidere con un radicale rovesciamento o con un appiattimento prospettico, che metta sullo stesso piano le diverse opere, mettendone solo in rilievo i diversi criteri di legittimazione, corrispondenti alle diverse fasi del pensiero dell'autore. L'adesione all'art nouveau costituisce per Ernesto un momento di grande tensione creativa in cui si liberano nella sua mente energie che nelle precedenti esperienze erano rimaste inibite; ma è anche vero che in questa fase del suo lavoro, dopo l'entusiasmo iniziale, trovano il modo di reintrodursi temi di ricerca già sviluppati e soprattutto trova il modo di acquistare respiro e continuità la sua rilettura della tradizione, la sua ricerca delle radici.
Alla luce di questa considerazione diventano estremamente interessanti opere, come il municipio di Licata, il castello di Spaccaforno in cui l'abbandono di una esplicita terminologia art nouveau corrisponde ad un confronto coraggioso e creativo con l'ambiente.
L'asse dell'interesse critico può utilmente spostarsi dal momento dell'impatto a quello del ripensamento, escludendo certo alcune opere tarde in cui è evidente la crisi dell'impegno intellettuale, ma salvando certe felici riletture della tradizione islamica come lo stand Florio a Romagnolo (1905) e reinterpretando senza spirito settario la sua oratoria civile o religiosa, dal palazzo della Cassa di Risparmio a Montecitorio alla chiesetta di Santa Rosalia tutta intessuta di ricordi autobiografici, portata a termine con l'aiuto del figlio negli ultimi anni della sua vita.
L'immagine dell'architetto restituita alla sua complessità, alle sue contraddizioni irrisolte ma fruttuose, acquista spessore e interesse umano, diventa assai più credibile e vera di quella del poeta che riesce a cantare solo quando, racchiuso nella tematica familiare e intimistica, si spoglia di tutto il peso della sua cultura e purifica il suo linguaggio da ogni riferimento alla sua terra, al suo presente, alla difficoltà del suo essere un "europeo decentrato", un isolano per cui il legame vitale con il "continente" non cancella ma integra il legame con il luogo. Finalmente integrale, non purgata da settarie distinzioni delle opere e dei disegni di Ernesto Basile, questa mostra consente, vogliamo qui aggiun-

gere, una provvisoria chiave di lettura, che partendo dalla nuova ottica sorta dal crollo del dogmatismo moderno, consenta di cogliere la profonda unità di pensiero che lega l'intera sua opera di ricerca. Una chiave basata sulla individuazione di alcuni "centri motori" del pensiero architettonico basiliano, intorno ai quali continuamente si rinnova la sua capacità di traduzione in concreto di tale pensiero. Sarà un modo per avvicinarsi più che possibile al laboratorio dell'architetto e quindi rendere meglio utilizzabile il ricchissimo apparato di schizzi e di strumenti progettuali che questa mostra per la prima volta mette a disposizione del pubblico dopo anni e anni di ibernazione.
I temi o centri motori che illustreremo sono i seguenti: la raggiera bugnata; il pilastro e la torre; il colpo di frusta e lo stelo; il nastro teso.
Nessuno di questi temi si sviluppa isolato, ognuno come in una catena ininterrotta, si collega all'altro, presuppone l'altro, trova esito e giustificazione in tutti gli altri. La nostra quindi sarà non una vivisezione ma una lettura per parti volta a cogliere volta a volta l'unità del pensiero che cerca strade diverse per raggiungere l'evidenza e la comunicazione. Una analisi quindi che non vuole isolare frammenti ma riconoscere corrispondenze e coincidenze fino a formare davanti agli occhi un tessuto continuo che non sono più le opere ma "l'opera", il senso profondo di un lavoro che si svolge nel tempo e nello spazio ma la cui unità è di natura personale: è segno tangibile di una vita vissuta.

La raggiera bugnata

Uno dei primi disegni architettonici noti di Ernesto per il villino Basile a S. Flavia (1874) rappresenta una finestra arcuata in cui all'interno di una incorniciatura molto originale, appare una ghiera di bugne convergenti. Questo partito, che qui appare compresso e inibito, diventerà nel tempo la sigla personale dell'architetto, presente nella maggioranza delle sue opere ed espressa in una forma inusuale, così personalizzata da renderle riconoscibili per la presenza di questa sigla, di primo acchito, confondibili solo con quelle dei suoi diretti imitatori. A questa edizione personale dell'arco bugnato Ernesto arriva per gradi e probabilmente per la suggestione di un esempio storico: il palazzo Pandolfini di Firenze che la tradizione attribuisce a Raffaello. Il collegamento intenzionale al portone bugnato di palazzo Pandolfini trova conferma anche nella derivazione diretta e innegabile da questo del palazzo Francavilla (1893-1896), segno di una passione particolare per un esempio rinascimentale in cui la correttezza si unisce a una profonda caratterizzazione individuale.
La raggiera bugnata, sviluppata a formare con il suo inviluppo superiore un arco semiellittico, che rispecchia quello a pieno centro della foratura e lo dilata in altezza, non appare ancora formulata in modo chiaro nei progetti monumentali del primo periodo per il Parlamento e il palazzo di Giustizia di Roma, si trova invece nel progetto per il palazzo Deliella del 1896 e del palazzo Florio del 1899. Il tema del bugnato orizzontale, quasi onnipresente, già poneva, fin dai primi progetti accademici, il problema di introdurre la linea come elemento di riscatto della massa muraria, ma è solo attraverso il tema esplosivo della raggiera che questo riscatto si compie e in modo particolare quando, come nello schizzo per il palazzo Deliella, la raggiera appare isolata su una superficie liscia senza nemmeno continuare lungo gli stipiti delle aperture. Il tema del palazzo fiorentino che già Raffaello aveva isolato nel rettangolo di un portone, viene qui ripreso attraverso un processo di scomposizione che ne libera le virtualità espressive, processo scompositivo che spesso riemergerà nell'opera basiliana.
È opportuno per capire meglio il senso di queste prime scelte personali rileggere una pagina del 1882, coeva quindi ai progetti romani.
«La linea considerata nelle sagome delle membrature – scrive Basile – cioè nei profili, considerata nei contorni, considerata ancora in tutto ciò che è distacco da superficie a superficie, è l'interprete fedele, sicurissimo, evidente del sentire dell'artista... Nell'architettura e nel campo limitato dell'espressione che le è concesso, tutto si racchiude e si compendia e si origina dalla linea, dalla quale si generano e le superfici dapprima e i volumi appresso. Le linee riguardate come generatrici sono l'architettura... L'insieme delle linee rette e delle curve, secondo il predominio dell'un sistema di linee sull'altro, costituisce l'architettura in ciò che è arte».
Rispetto a questa poetica il muro costituisce l'equivalente della pagina bianca su cui la linea disegnerà una struttura coerente, stabilirà la presenza della architettura come forza ordinatrice. Il bugnato assolve quindi, prima ancora che una funzione plastica, come nella tradizione cinquecentesca romana, una funzione lineare, di costruzione del tessuto strutturale. Questo spiega il suo ricorrere come elemento primario e la sua interpretazione più formale che costruttiva che porta ad evidenziare anzitutto le linee orizzontali, nascondendo o riducendo il valore visivo dei giunti verticali che separano le bugne.
Nel progetto per il monumento ai caduti di Calatafimi (1885) Basile adopera insieme al bugnato un espediente ottico tipico della sua ricerca: la convergenza dei profili verticali che delimitano, allontanandosi dalla verticale, la massa muraria, produce una esaltazione della stratificazione orizzontale delle bugne. Esse sembrano così configurare strati autonomi della massa muraria che si dilatano verso il basso come il tronco di un albero e si sovrappongono come altrettanti anelli, linee tese che trasformano il blocco in un gioco di contorni, di orli in tensione e sembrano contenere una massa liquida, libera di espandersi verso il basso. Il principio dei contorni convergenti ritorna in molti altri modi nell'opera basiliana: nelle torri e torrette che punteggiano i suoi edifici, nei basamenti; persino nel disegno degli oggetti d'uso, come nel portafiori e negli sgabelli esposti a Torino nel 1902. La sua espressione più compiuta e creativa si ha nel disegno del caminetto angolare del villino di Vincenzo Florio. Qui la gabbia di elementi lineari disegna intorno al focolare una sorta di simbolico padiglione, aumentando il senso di luogo accogliente e racchiuso, e arricchendo la spazialità attraverso un gioco di trasparenze e di compenetrazioni (usando quindi il baldacchino come diaframma e cellula spaziale trasparente).
Il tema della raggiera accompagna come abbiamo osservato l'intero tragitto della ricerca basiliana ed è il protagonista della sua opera più ambiziosa: il palazzo di Montecitorio; qui essa è parte della sottilissima organizzazione ritmica del basamento bugnato concepito come una sorta di composizione musicale in cui al principio della successione temporale si sostituisce il principio della sovrapposizione spaziale: della stratificazione. Il primo tempo è caratterizzato dalla superficie liscia in cui è appena leggibile la commessura delle pietre: il secondo è costituito da cinque strati di bugne orizzontali molto rilevate da una fascia in cui affiora un fregio a fogliame di straordinaria eleganza e di una vibrazione chiaroscurale poco più intensa rispetto alle fasce sottostanti. Sopra ancora si estende la zona dei parapetti delle finestre, senza incisioni superficiali e interrotta da un semplice ritmo verticale. Tra un foro e l'altro riappare il bugnato, disegnato con minor rilievo e concluso da un marcapiano su cui si impostano le ghiere bugnate disegnate per contrasto su una superficie liscia interrotta solo dai giunti sottilissimi. La tensione lineare che sprigiona da questo partito basamentale non trova purtroppo nel palazzo di Montecitorio una adeguata prosecuzione nella zona superiore, dove l'ordine appare immotivato ed incongruo; ma nella gracile composizione dell'insieme introduce un momento di singolare intensità, testimonianza del grande talento linguistico del Basile e della sua capacità di reinvenzione delle tematiche tradizionali del classicismo. Il tema della raggiera attraversa l'opera basiliana fino alla sua conclusione e sembra diventare, mano a mano che passano gli anni, uno dei pochi punti fermi, un compiaciuto riferimento autobiografico. Dopo la felice applicazione del palazzo di Spaccaforno la ritroviamo nell'istituto Pignatelli (1908) contrappuntata dal disegno degli infissi, nel progetto del teatro Biondo di Messina (1912), nel municipio di Reggio Calabria (1914), nella sede della Cassa di Risparmio di Messina (1925) e nella chiesa di S. Rosalia dove stranamente, quasi a stabilire un simmetrico nostalgico legame con l'opera prima, il villino Basile a Santa Flavia, la ghiera si restringe compressa tra le membrature e solo in alto i conci si sviluppano liberamente.

Il pilastro e la torre

Se il tema della raggiera riguarda un elemento componibile della costruzione logica dell'architettura, il tema della torre, del pilastro, e della singolare simbiosi tra i due elementi, implica e riassume la concezione complessiva dell'oggetto architettonico nella poetica di Ernesto Basile. Non vi è quasi volume architettonico, da lui disegnato, che non presenti, nella linea di contorno, nel profilo di ogni facciata, una articolazione aperta verso la linea del cielo. La torre angolare costituisce il modo attraverso cui il volume si scompone, perde la sua inerzia e lievita verso l'alto; ma lo stesso processo avviene anche in una scala più minuta – quella della parete – attraverso l'emergenza del pilastro che la linea ideale di gronda non interrompe. Questa concezione, per cui il volume si struttura scomponendosi,

come per un processo di cristallizzazione, e la parete si struttura dividendosi attraverso le emergenze verticali che spezzano il contorno superiore, invera una delle osservazioni teoriche più interessanti contenute nello scritto inedito del 1882. «Questa separazione della parte costruttiva dalla simbolica – egli scrive – è fittizia, perché in un'opera architettonica esse si compenetrano così strettamente che delimitarle è impossibile. Una costruzione nuda, geometrica, non ravvivata da nessuna forma che sia al di là del bisognevole staticamente, non è architettura... D'altra parte il simbolico solo, una decorazione per esempio che non sia coordinata da un complesso organico (leggi: strutturale) è cosa meno architettonica che mai... partendo da un concetto costruttivo si può arrivare a trovare l'espressione simbolica più adatta e farne un'opera architettonica; ma, nel caso opposto, partendo da un'idea tutta decorativa non si potrà che difficilmente giungere ad una composizione che sia artistica in quel senso che noi intendiamo... E qui sta l'arte. La speciale forma dei contorni, l'aggetto di alcune parti e il rientrare di altre, le altezze diverse, a cui si collegano i pieni e i vuoti, che determinano i contrasti di luce e ombra, sono tutti elementi fondamentali della decorazione architettonica, pur dipendendo dalla costruzione».
La «speciale forma dei contorni», le «altezze diverse a cui si collegano i pieni e i vuoti»; le parole traducono e nello stesso tempo impoveriscono un pensiero architettonico che è nitidamente espresso in quasi tutte le opere costruite e i disegni di Basile, dai primi progetti per il palazzo Deliella e per il palazzo Florio alle opere della tarda maturità come il municipio di Reggio Calabria e la centrale elettrica di Caltagirone (1907).
La torre è già nei grandi concorsi romani elemento simbolico, contrapposto alla cupola per la sua "laicità" ed elemento compositivo attraverso il tutto si struttura in parti in forma più evidente e risentita. Ma subito, nella interpretazione del tema, appare una significativa oscillazione tra una interpretazione proporzionale di tipo classico-romano e una interpretazione più legata alla tradizione siciliana. Mentre ad esempio nel progetto del primo concorso per il palazzo di giustizia di Roma (1884) le torri servono ad affermare un equilibrio statico tra le parti e il tutto, nel secondo concorso le torri oppongono il loro slancio verticale alla orizzontalità dei corpi di fabbrica laterali e servono ad enfatizzare la zona dell'ingresso. Questa funzione simbolica e di espressione dinamica dello spigolo, inteso albertianamente come "orlo" del volume, suggerisce a Basile una serie di variazioni significative, dalla torretta coperta da un tetto a padiglione molto sporgente (che acquista a volte la fisionomia di un volto femminile con tanto di cappello e veletta secondo la moda del tempo), alla torretta cilindrica che, come l'asta di una bandiera applicata su uno spigolo, sembra voler materializzare la spinta verso l'alto prodotta dall'incontro di due superfici, alle torri diagonali della villa Manganelli a Catania (1907) che sembrano dilatare in larghezza il piano della facciata, alle numerosissime torri ottagone, cristalli di rocca improvvisamente gemmati dove i blocchi edilizi rischiavano di apparire inerti o l'accostamento di volumi di diversa altezza reclamava un "perno" aggregante attorno al quale la composizione potesse rinsaldarsi e apparire più facilmente "dimostrabile" nella sua necessità. È questo il caso di villa Igea, della aggiunta al villino Favaloro (1914), della cappella Lanza (1900) del padiglione Florio a Milano (1906).
La più significativa delle torri basiliane rimane tuttavia quella del municipio di Licata (1904) (opera meno nota ma a nostro avviso non meno intensa e originale delle celebrate case palermitane). Qui infatti il tema della torre e quello del pilastro enucleato, che sporge in alto come una merlatura, appaiono fusi in modo perfetto e sono utilizzati per ottenere un massimo di valore simbolico attraverso la continua vibrazione chiaroscurale. Oggetto architettonico, questa torre civica, pensato per il sole abbagliante della Sicilia capace di creare contrasti e sottolineature anche con tenui aggetti e di dare a una superficie appena increspata il valore dell'argento sbalzato.
Del municipio di Licata la villa Fassini e la villa Basile sono versioni distillate e purificate, come era giusto nel momento in cui dal tema della casa di tutti si passava a celebrare la privatezza e l'intimità della famiglia. In esse la simbiosi tra torre e pilastro diventa così più chiara, anche se meno ambigua e ricca di connotazioni. Tutto è cantato una ottava inferiore e questo consente di meglio individuare il significato e il ruolo delle parti. Nella villa Basile per esempio l'emergenza dal blocco murario avviene gradualmente. Alla base tutto è uniforme: il basamento di mattoni contornato dal bugnato segna uno stacco e insieme un legame con la terra. Al disopra il muro nasce indifferenziato e così continua per tutta l'altezza del primo piano. Più o meno in coincidenza con il solaio che divide il primo dal secondo piano invece della superficie di fondo cominciano ad enuclearsi delle sporgenze che identificano la torre, il pilastro angolare e i pannelli sui quali sono ritagliate le finestre. L'enucleazione avviene non per "via di mettere" ma per "via di levare", come direbbe uno scultore, non aggiungendo membrature aggettanti, ma scavando nel muro fino a far risaltare le parti gerarchicamente privilegiate. È un sistema tipico dell'architettura del deserto dove il muro di cinta è spesso rastremato in alto in modo da lasciare sporgere dei pilastrini, ma qui il passaggio dal muro liscio al muro strutturato non avviene bruscamente, diminuendo lo spessore a un certo livello, ma attraverso un trapasso impercettibile che esprime un senso di morbida corporeità come di una pelle che lascia trasparire l'ossatura senza per nulla esprimerne la schematicità e la durezza. Tenendo conto che anche le pannellature su cui sorgono le finestre si articolano in alto con due pilastrini angolari si può valutare il grado di raffinatezza e di coerenza raggiunto da Basile nell'assoggettare a una stessa legge il tutto e le singole parti in cui il tutto si divide. Veniamo così ad avere una serie di forme e di processi formativi analoghi in scala decrescente, una sorta di reazione a catena che dà complessità e profondità di pensiero a una opera che rinuncia ad ogni declamazione e, ad un osservatore distratto, può sembrare stentata e quasi incompiuta.
Riproposta in una casa ad appartamenti (la casa Utveggio del 1901) la stessa tematica dimostra la sua grande fertilità e si combina con suggestioni della architettura di Otto Wagner, come si può verificare nella soluzione d'angolo dove la cornice finale si ritrae con un raccordo curvilineo tipicamente "austriaco". È, questa citazione wagneriana, d'altra parte, una ulteriore prova della originalità di Basile che interpreta ciò che gli viene dalla nuova cultura di immagine filtrandolo attraverso il suo mondo e la sua formazione. Come non riconoscere infatti nel pilastro-torre e nella frattura della continuità angolare delle cornici un'eco di S. Maria della Catena, il monumento chiave di tutta la memoria basiliana, quello in cui si possono riconoscere in nuce gran parte delle sue personali scoperte tradotte poi in elementi firmati. Il movimento zampillante delle membrature delle torrette, l'innesto tra gli elementi ottenuto per tangenza, per compenetrazione o per intreccio, l'attrazione esercitata sugli archi dalle pareti e dalle membrature tra loro: tutto ciò, anche quando coincide con schemi compositivi di derivazione internazionale, è assimilato da Basile invocando la malleveria di Carnilivari e della tradizione siciliana. Puntigliosamente Basile sembra voler dimostrare che nulla di veramente nuovo è lecito e possibile che non sia sviluppo di premesse lontane, sepolte e riemergenti dalla memoria, che nulla di nuovo è accettabile se non è confrontato e rivissuto in termini di memoria creativa.
Nella elaborazione dei partiti angolari Basile rintraccia un altro importante elemento di connessione tra modernismo e tradizione locale: l'esperienza plastica del barocco. Lo dimostra il collegamento curvilineo delle facciate ortogonali nel villino di Vincenzo Florio da cui nasce il pilastro diagonale e la torretta cilindrica della scala a chiocciola; lo dimostra a Catania la soluzione felicissima della mensola angolare che taglia e trascina nel suo flusso le cornici continue, lo dimostra sempre nel villino Florio, il continuo ricorrere del profilo borrominiano a "dorso di delfino" e la tendenza a disegnare, intorno alla foratura delle finestre un secondo profilo mistilineo, un'orma sensibile in cui si rispecchia un rapporto di empatia con la figura umana.

Il colpo di frusta e lo stelo

«Quando dico che una linea è una forza, affermo qualcosa di eminentemente concreto: essa trae la sua forza dalla energia di colui che l'ha tracciata. Questa forza e questa energia operano sul meccanismo dell'occhio, nel senso che gli impongono determinate direzioni; le quali si integrano a vicenda, si fondono e infine costituiscono determinate forme. Nulla in tutto ciò va perduto, né forza né energia. Una decorazione così realizzata, tratta dai reciproci effetti delle forze elementari, raggiunge la forma pura e inalterabile di una deduzione matematica e conserva forza e vitalità indistruttibili». Basile viene contagiato dal demone della linea, così entusiasticamente celebrato da Van de Velde in questa pagina, tra il 1897 e il 1899. Troviamo i primi sintomi concreti del contagio su un foglio relativo all'arredamento della biblioteca del palazzo Francavilla in cui appare, in un riferimento estrinseco, la data del 1898. Iniziato nel 1893 il palazzo ha

una facciata neocinquecentesca ed interni di un raffinato gusto eclettico, non esente da inflessioni caricaturali; solo nella biblioteca, che non è possibile datare con precisione, appare in modo evidente l'interesse per la sagoma del colpo di frusta che a partire dalla fine del decennio precedente si era diffusa in Europa con straordinaria velocità.
Se in questa opera minore la ricezione appare ancora passiva, dettata forse da un non convinto ossequio a una moda, nelle opere dei cinque anni successivi e nella splendida fioritura di disegni che ad esse si riferiscono, si avverte una adesione totale alla nuova poetica, un'ansia di indagare tutte le sue virtualità espressive e le possibili connessioni con la cultura siciliana. Già nei saloni di villa Igea la pronuncia con cui questo tema viene trattato ha perso il suo carattere apolide e corrivo ed è diventata personale e inconfondibile. Basile adotta qui la tematica di Horta, lascia crescere steli e liane e fa schioccare colpi di frusta all'interno di agili incorniciature; ma, anziché tendere alla immateriale finezza del segno hortiano, realizzato in modo congeniale dalla piattina di ferro piegata e inchiodata, predilige un segno corposo e consistente meno frequentemente interrotto. Il suo modello non sono le radici e le volute del fumo ma piuttosto i tentacoli del polpo, gli steli degli arbusti, le membrature carnose delle piante grasse tipiche della flora meridionale. E scheletri di animali marini sembrano ispirare le grandi strutture lignee del soffitto del salone di villa Igea e del soffitto della camera da letto esposta a Torino nel 1902.
Prima che l'influenza di Wagner e della secessione viennese e le reazioni indispettite dell'establishment conservatore lo convincano a staccarsi sempre più nettamente dal linguaggio franco-belga del coup de fouet, Basile ne tenta la coniugazione con i suoi repertori prediletti: quello eclettico e mondano del villino Florio – questa moderna villa Adriana in cui, come ricordi di viaggio, riemergono elementi nordici ed orientali a celebrare il carattere cosmopolita delle frequentazioni culturali del "giovin signore" committente – quello fiorentino del primo elegantissimo progetto per la palazzina Rudinì a Roma e della palazzina Vanoni, sempre a Roma, un'opera questa ingiustamente sottovalutata (e barbaramente trasformata all'interno) dove l'emergenza graduale dalla parete dei partiti plastici si realizza – al contrario di quanto avviene nella casa Basile – con morbide fluenze lineari che proiettano sulle pareti la trama lineare della transenna trasparente sovrapposta al vuoto della finestra.

Il nastro teso

Se nel repertorio lineare del colpo di frusta e nello stelo Basile trova il modo di inserire con autonomia la sua esperienza, accanto a quella degli altri maestri europei dell'art nouveau, è in una diversa tematica decorativa però che riesce ad esprimersi in modo inconfondibile, dando vita a un repertorio decorativo senza diretti precedenti esterni: la tematica che potremmo definire sinteticamente del "nastro teso". È nei primissimi anni del Novecento, nei padiglioni per la esposizione Agricola (1902) e per la esposizione di Belle Arti (1900) che questa tematica appare per la prima volta, senza tuttavia ancora raggiungere le sue più compiute estrinsecazioni architettoniche. Nella esposizione artistica i nastri appaiono sopra la porta di ingresso, ancora sagomati come cartelle convenzionali e nel coronamento dove formano un festone di grande effetto che coinvolge nella immagine architettonica lo sfondo del cielo. Nella esposizione agricola il tema ripetuto nel coronamento ispira anche la composizione architettonica in cui i ritti verticali e le linee orizzontali sembrano anche essi nastri tirati che attraversano vuoti e parti murarie ricucendole insieme come lo spago che avvolge un prezioso pacchetto. I trifori di Horta vengono in virtù di questa invenzione, solo apparentemente frivola, reinterpretati in modo nuovo, non contrapposti alla parete ma legati in una tessitura continua, in un telaio ortogonale molto accentuato.
È nella villa Basile, nel portale (che reca la data del 1904) che il tema raggiunge però la sua formulazione "classica" dopo essere stato dal Basile approfondito, casisticamente, in un campo sperimentale del tutto diverso: segnando carte intestate ed etichette pubblicitarie per se stesso, i suoi amici e i suoi committenti.
Nel grande portale della villa è abolita ogni incorniciatura convenzionale e la mostra è ottenuta utilizzando due pilastrini emergenti al di sopra del muro e intersecandoli con due membrature orizzontali, due "nastri" appunto, la cui specificità sta nel suggerire visivamente uno sforzo di trazione, una dilatazione orizzontale prodotta da forze invisibili.
Queste membrature orizzontali che agiscono come "tiranti" consentono in più occasioni all'architetto di intessere sulle sue facciate una trama di elementi ortogonali che si sovrappongono e si rintrecciano, senza la prevalenza assoluta né dei partiti verticali, né di quelli orizzontali. Viene da pensare, osservando questo gioco zampillante di linee al giunto neoplastico dei mobili di Rietveld in cui tutti gli elementi continuano al di là del punto in cui si connettono, con una ridondanza che serve a rendere più leggibile il nodo.
Il partito dei nastri tesi, riproposizione a livello decorativo del pilastro-torre, trova larghissima applicazione nelle opere del primo decennio del Novecento ed ha significative applicazioni nel municipio di Licata, nella casa Utveggio, nei portali della Biennale di Venezia del 1903 e nella bellissima centrale elettrica di Caltagirone del 1907, dove le terminazioni plastiche di questi nastri ora floreali, ora astratte rendono più ambiguo e complesso il gioco decorativo.
Anche nella produzione di oggetti il tema riceve applicazioni convincenti. Basti citare come esempio i mobili da studio esposti a Torino nel 1902 in cui le membrature di ogni telaio chiuso continuano oltre l'incrocio e terminano ingrossandosi come per rendere più facile la presa e più agevole la suggerita trazione.

Il linguaggio di Basile

È intorno alle semplici idee architettoniche che abbiamo enumerato e ad altre che sarebbe troppo lungo indagare qui che il pensiero architettonico di Ernesto Basile si sviluppa nel tempo, si arricchisce e si esaurisce poi nella stanchezza e nel disimpegno. La difficoltà continuamente presente di coniugare nuovo e antico, il rifiuto da una parte della sterile imitazione, dall'altra di una superficiale assimilazione di principi e di formule nati in un diverso contesto culturale e della identificazione tra validità e novità fine a se stessa poté sembrare in passato, nell'ottica evoluzionistica del movimento moderno, un fattore di indecisione e una mancanza di coraggio. Oggi più correttamente ci appare il comprensibile sofferto atteggiamento di chi insieme all'entusiasmo per il cambiamento prova smarrimento di fronte al rischio di perdere quel filo di Arianna della memoria senza il quale si interrompe irrevocabilmente una corrente vitale, nutrita di convenzioni, di istituzioni di regole di storia umana trasformata in cose tangibili.
Nel suo attaccamento a un luogo e alla somma di esperienze umane che in esso si assommano Basile avrebbe ben compreso e condiviso ciò che Rilke scriveva nella terza elegia duinese: «Vedi, noi non amiamo come i fiori soltanto / da un anno; balza immemorabile in noi, / quando amiamo, una linfa alle braccia / in noi fanciulla, amavamo, non una cosa futura / ma l'immenso fermento, non una / creatura; ma i padri, che in noi come frane di monte / riposano nel fondo; ma l'arido greto / delle madri lontane; ma tutto / il silenzioso paese sotto l'annuvolato / o puro destino».

Ernesto Basile e la tradizione siciliana
Gianni Pirrone

Esiste in Sicilia una tradizione autonoma dell'architettura nella quale inserire Ernesto Basile? L'interrogativo potrebbe anche risultare pertinente, almeno a partire dai termini di quella vivace polemica che ebbe luogo a Palermo nel 1973 durante il Convegno-Bilancio di Studi sul Liberty (al quale, ancora oggi, rileggendone gli atti si può fare più ampio riferimento) [1]. «Il liberty palermitano... opera nel vuoto storico...»; «esso... parte da una carenza culturale e non ha alle spalle il dibattito architettonico europeo»: queste le dichiarazioni espresse in quella sede da Nello Ponente (fors'anche provocatoriamente per arginare nel campo degli studi del liberty italiano una certa pericolosa tendenza – ancora oggi del resto riscontrabile – del "tutto va bene"). C'è da chiedersi se esse avevano e se hanno ancora corso; fra l'altro, non si fissavano geograficamente su Palermo e la Sicilia, ma si estendevano esplicitamente a tutto l'arco peninsulare, nell'ambito del quale a un Viollet-le-Duc si potrebbe tutt'al più contrapporre – si osservava – un Camillo Boito, nessuno poi a un Howard o a un Berlage.
Ma, per quanto in questa sede mi compete – e strettamente, vorrei aggiungere –, non è certo da esaminare in termini di confronto o di relazione l'eventuale rapporto Basile-Horta o Basile-Olbrich; né da stabilire quindi vane "graduatorie" europee sulla scorta di riscontri di un "rifarsi a" da parte di Ernesto Basile. I riferimenti stilistici e formali (incrociati o a senso unico), presi in se stessi e non confrontati con l'entroterra locale ("vuoto" o pieno che sia) non possono portare che a risultati devianti.
E la polemica non è nemmeno nuova. Già Savarese nel 1902 aveva lanciato strali contro i «novatori esteri» difendendo una «latinità» di Ernesto Basile [2]. Ma Enrico Thovez aveva replicato: «... poiché si parla così energicamente di latinità, ha considerato il Savarese che nello stile normanno-siculo a cui Basile intelligentemente si ispira, il fondo è gotico, vale a dire non italiano? Infatti Ugo Ojetti ha dichiarato nel "Corriere della Sera" che lo stile del Basile è (che Dio perdoni la designazione) nordico. Potremmo dunque chiedere ai nostri avversari di mettersi d'accordo fra loro prima di tirare a palle infuocate contro i barbari» [3].
Lo "stile normanno-siculo" (o arabo-normanno, secondo un'altra definizione corrente) «in fondo è gotico» dice dunque Thovez; ma aggiunge: «...vale a dire non italiano». I due aggettivi potrebbero condurci lontano. Ma fermiamoci al primo e rispolveriamo questo "gotico", indipendentemente anche dall'uso fattone dallo stesso Thovez (la cui acutezza critica è in ogni caso fuori discussione): un "gotico" del quale motivazioni e radicamenti nell'isola, non costituendo di certo una novità [4], continuano sempre a offrire conferme e nuove chiavi di lettura.
9 maggio 1836. Visitando l'edificio ("normanno-siculo") della Zisa a Palermo, il "romantico" Eugène Viollet-le-Duc (appena ventiduenne) scrive al padre: «... C'est ici où cette transition de l'architecture arabe à l'architecture gothique est si marquée, qu'il est facile de comprendre comment cette science si extraordinaire dans la combinaison des effets de constructions a été transmise aux gothiques, qui certes ne l'ont pas trouvée sans avoir eu des prédécesseurs bien profondément versés dans cette science. Dans ce que nous avons déjà vu de l'architecture arabe, ce qui frappe c'est ce raffinement de construction, cette connaissance de l'effet qu'ils vont produire, cette science enfin qui a dirigé leurs travaux; ce n'est pas de l'inspiration ni l'effet di génie, c'est le calcul de l'homme civilisé qui sait avant de produire, et qui arrive juste à produire l'impression qu'il veut produire» [5]. Questo slancio per l'architettura araba, queste attenzioni per gli edifici del Medioevo cristiano e musulmano (che solo sessant'anni prima un altro francese, l'architetto e pittore del re Jean Hoüel, aveva appena degnato di uno sguardo) non sono condivise in Francia. Lo zio Delécluze – annotano i biografi – non si astiene dal biasimarlo, l'architetto Leclère, amico di famiglia, sottolinea la sua inquietudine; il padre scrive a Eugène (29 maggio 1836): «Je suis juré avec M. Achille Leclère, qui me demande souvent de tes nouvelles. Il ne paraît pas grand admirateur de l'architecture sarranine ou Byzantine...» [6].
10 agosto 1836, lettera di Eugène al padre: «Je t'avouerai tout bas dans le tuyau de l'oreille que les monuments du moyen-âge de l'Italie me touchent infiniment plus que les monuments antiques...» [7].
Forse a Palermo il giovane Eugène aveva trovato nel cinquantatreenne Domenico Lo Faso e Pietrasanta, duca di Serradifalco, un «antiquaire enragé» – come lo definisce in una lettera del 22 aprile –, un interlocutore, col quale parlare delle sue predilezioni senza sotterfugi, il quale si è occupato del restauro della cattedrale di Monreale e si accinge in quel momento a pubblicare la documentazione di questo monumento e «di altre chiese siculo-normanne» [8].
Se qualcuno dovevamo incontrare sul crinale della conversione del giovane Viollet-le-Duc, il Lo Faso non è certo personaggio da poco in sé e nella storia del "gotico" siciliano; e non il solo. Le prime fasi del movimento romantico della architettura siciliana e l'affinamento della "conoscenza del gotico" [9] prendono più dichiaratamente le mosse dalle "cineserie" e da alcuni medievalismi di Giuseppe Venanzio Marvuglia (1729-1814) per passare poi, quasi senza soluzione di continuità, allo stesso Serradifalco (che nella sua opera di architetto "dilettante" annovera anche una sua casa in "gotico") e ancora a Emanuele Palazzotto (1799-1872), autore della ricostruzione "in stile" del campanile della Cattedrale di Palermo (1833-1837), le cui «forme... avean meritato la Sovrana approvazione da S. M. Francesco I, di gloriosa rimembranza nel 1826...» [10]. Si tratta di date, certamente non di assoluta avanguardia in Europa, sia per le "cineserie" [11] sia per il gothic revival [12], ma sorprendentemente "alte", comunque, e di sufficiente rilievo per la loro collocazione in un arco storico che, fra Settecento e Ottocento, investe più di un secolo e per un'area geografica "segregata" o – per dirla con gli enciclopedisti – che nulla ormai conservava di considerevole «que ses montagnes et son Tribunal de l'Inquisition» [13].
Vale ancora una citazione la casa "gotica" all'Arenella di Palermo ("i quattro pizzi" come viene popolarmente chiamata) che Carlo Giachery costruisce nel 1844 per i Florio (un nome ovviamente da ricordare) [14]. Qualche anno più tardi, mentre il «Giornale Officiale di Sicilia» del 20 aprile 1852 inizia la pubblicazione di un articolo in tre puntate: *Dello stile gotico e delle questioni sulla sua applicabilità alle costruzioni moderne* (da sottolineare, con l'aspetto divulgativo assunto dall'argomento, il riferimento alle "costruzioni moderne"), G.B. Filippo Basile lavora ai progetti dei giardini all'inglese a Palermo e a Caltagirone e, in quest'ultima località, al cimitero "gotico" [15]. Siamo quasi alla vigilia della invettiva di Gioacchino Di Marzo (1858) contro «lo scoglio infausto del neoclassicismo, che si oppone alle arti» [16]; ma siamo, soprattutto ormai, in area Basile.
E per parlare di Ernesto Basile dovremmo soffermarci a lungo sul padre G.B. Filippo (più di quanto sia consentito in questa sede), il quale, senza dubbio, costituisce per lo stesso Ernesto il riferimento culturale fondamentale (rafforzato da un rapporto filiale costantemente espresso) [17]. La definizione per G.B. Filippo Basile di "ultimo neoclassico" già decisamente respinta da Caracciolo [18], aprirebbe un discorso sul neoclassicismo in Sicilia di cui, ovviamente, possono solo sottolinearsi alcuni "risvolti" di fondo. Invettive di Di Marzo e polemiche di Basile padre a parte [19], la "convivenza pacifica" fra neoclassico e gotico (che non è del resto fenomeno esclusivamente siciliano), acquista in Sicilia caratteri certamente peculiari. Tutti gli architetti prima citati (Marvuglia, Serradifalco, Palazzotto, Giachery, fino a G.B.F. Basile) alternano gotico ed esotismi [20] all'adozione del neoclassico, in funzione però di una "mitologia" che non ha le stesse origini e motivazioni europee. La Sicilia è essa stessa "esotismo" e "mito", ed è portata a vivere questa doppia condizione culturale.
I grandi viaggiatori del Settecento, quand'anche permeati di spirito classico, da Hoüel a Goethe [21], cercano in fondo, con l'ideale mitico della perfezione greca, anche un mondo esotico, "pittoresco", primordiale.
Morey che nel 1841 stampa a Parigi la "charpente" della Cattedrale di Messina parla di «...peintres siciliens, nés sous ce beau ciel, qui est presque celui de la Grèce, e animant l'art moresque au feu sacré des Hellènes» [22]: una "conciliazione" questa certamente più letteraria che scientifica, che, sul fronte siciliano, vede più consapevolmente impegnato il Serradifalco; il quale, documentando con le "chiese siculo-normanne" anche le "antichità di Sicilia", intendeva fissare, al di là di mitologie che già il Fazello aveva sconfitto tre secoli prima [23], i punti di forza di una tradizione architettonica siciliana, ma con essa esprimere già ed agitare un proprio problema di autonomia e indipendenza culturale (e spesso anche politica).
Nel 1884, G.B.F. Basile, riprendendo il suo "metodo per lo studio dei monumenti" pubblica gli studi e i rilievi di quelli di epoca dorico-sicula annotando: «L'esplicazione dell'architettura essenziale in funzione delle circostanze naturali e del sentimento religioso e civile di un popolo senza influenze estranee, stabilisce un'architettura originale, cosicché questa, nel contenere l'essenziale, ne svolge gli elementi secondo la specialità del clima e del terreno, vestendoli di quelle forme che sono di sua natura di quel carattere, di cui sono sparse le sue roc-

ce e le sue piante, e del mistico sentimento della religione nella sua specialità.
Un'architettura originale, tramandata nello stesso luogo da generazione a generazione, varia con la vita del popolo, e seguendola nel suo andamento acquista perfezione e volge a decadenza. Allorquando l'architettura originale di un popolo è tramandata ad un altro in sito diverso per discendenza, per emigrazione o per altro avvenimento, subisce una riforma e variando con le nuove circostanze e modificandosi nella curvatura delle linee e talvolta in gran parte per l'aggregazione di nuove caratteristiche, assume un interesse speciale, e potrà definirsi una derivazione» [24].
Credo che niente di più conciso possa descrivere, sia pure indirettamente, l'architettura e il paesaggio (e con essi simboli, strutture ed elementi naturali) della valle dei Templi, di quei templi di "Acragante" di cui appunto il Basile riporta i rilievi. Ma dal testo si possono ricavare, senza nemmeno troppe forzature, i lineamenti di un altro processo che di lì a poco vedrà impegnato il figlio Ernesto sul fronte dell'"architettura" originale e di quella di "derivazione". È del resto lo stesso G. B. Filippo che, quasi a conclusione della sua attività culturale e professionale – si spegne il 16 giugno 1891 –, realizza quella villa Favaloro con cui l'architettura siciliana si apre all'"arte nuova" e che sembra proprio riflettere, ancora sulla scia della dottrina scottiana, questo dilemma («artista liberissimo e iniziatore di uno stile libero» è la definizione che più tardi, a proposito di quest'ultima opera, darà del padre Ernesto Basile).
Lo stesso anno in cui muore il padre, Ernesto Basile è impegnato con l'ordinamento generale, la progettazione e la costruzione di tutti gli edifici dell'Esposizione Nazionale di Palermo.
In questa occasione alle forme rinascimentali del palazzo delle Belle Arti egli accosta le siculo-normanne (ritornano le predilezioni italiane di Viollet-le-Duc) dei padiglioni dell'ingresso e dei festeggiamenti; certamente identificando particolarmente in queste ultime le immagini simboliche di quella autonomia stilistica e culturale siciliana, già alla base, come si è accennato, di un secolo di revivals isolani (sarà il caso di sottolineare che, in questa occasione, Giuseppe Pitré presenta quella prima raccolta di documenti del folklore siciliano che costituirà il nucleo ordinatore del museo etnografico che dello stesso prenderà il nome).
Ai primi anni del secolo Ernesto Basile annota nei suoi scritti autobiografici: «... (1899 ad oggi) Siamo alla ricerca del nuovo...». Quanto di "essenziale" e di "derivato" – per adoperare le espressioni del padre – ritroviamo in questa ricerca? Quanto fa parte, cioè, del "volgersi" e quanto del "rifarsi a..."? I disegni dell'infanzia e dell'adolescenza di Ernesto sembrano già premonitori di immagini e stilemi (il cartello e la voluta) che ritroviamo in quelle opere di questi anni – dal 1899 al 1903 – in cui più scoperto si configura l'impegno modernista e che lo porranno all'attenzione della critica architettonica internazionale [25].
Il villino Florio, il Grand Hotel Villa Igea, il villino Paternò, che di questo nucleo costituiscono la triade fondamentale, alle componenti architettoniche aggiungono anche quelle più libere dell'arredo e del mobile che aprono l'altro fecondo capitolo della collaborazione di Ernesto Basile con Ducrot alle Esposizioni di Torino (1902) e di Venezia (1903). In che rapporto si pongono allora i decisi riferimenti carnalivareschi della triade suddetta di opere con la "teutonicità" dello "studiolo" di Torino e coi riferimenti a Riemerschmid? E quale – c'è da chiedersi – il meccanismo che fa abbandonare in queste opere il precedente riferirsi al Rinascimento fiorentino (secondo ancora i dettami del Selvatico?) nel sia pure turriforme palazzo Bordonaro (1893-1896)?
I rilievi che Ernesto Basile esegue delle opere di Matteo Carnalivari datano fra il 1895 e il 1896. Sembrerebbe come il subentrare di "predilezioni" che portano il "siculo-normanno" a lasciare il campo all'architettura siciliana del XIV secolo: o come se nel giro di appena qualche anno Basile avesse maturato e portato a termine un processo storico-stilistico di almeno due secoli.
Certamente dalla riproposta storicistica dell'edificio dell'Esposizione di Palermo si passa a una complessa rielaborazione architettonica degli elementi carnalivareschi (a villa Igea dove questo riferimento è ancora più esplicito, il processo è addirittura più complesso, perché Basile lavora sull'ampliamento di un preesistente edificio in "gotico").
Ma la predilezione carnalivaresca apre spiragli (e interrogativi) certamente ancora più articolati: la possibile matrice autoctona del cosiddetto stile catalano (o, in ogni caso, un rifarsi dell'architettura medievale siciliana alla Catalogna, patria, poi, come la Sicilia, di un altro considerevole aspetto del modernismo europeo) [26]; il carattere essenzialmente "laico" dell'architettura di Matteo Carnalivari che alla dimensione e spazialità raccolta delle sue chiese oppone le grandi stesure e il respiro spaziale di edifici residenziali come i palazzi Abbatellis e Aiutamicristo; una immagine antica di una fiorente borghesia nel cui "stile" – con quelle stesse istanze cioè di restaurazione medievale isolana – può rispecchiarsi alle soglie del secolo XX quella nuova borghesia collegata all'imprenditorialità e alle fortune dei Florio.
Se il 1891, con l'esplicito riferimento al "siculo-normanno" dell'esposizione palermitana, può rappresentare dunque questo primo "volgersi" di Basile alla tradizione isolana, l'altrettanto esplicito riferimento "arabo-normanno" all'Esposizione di Roma del 1911 sembra partecipare a quella sconfitta del modernismo italiano che dovrà suscitare le giustificate ire critiche di Mario Labò.
All'interno di queste date è la produzione certamente più esaltante di Ernesto Basile – con alcune punte al di là del 1911 segnate particolarmente dall'ampliamento della villa Favaloro e, quasi in chiusura, ormai in Déco, dal chiosco Ribaudo (1916) e dal Kursaal Biondo (1913-1914).
In questo arco, il villino Ida (Basile) e il villino Fassini (purtroppo distrutto con la villa Deliella) sono da tempo catalogati come le opere architettoniche più qualificate, e certamente quelle nelle quali il linguaggio modernista sembra talmente libero da riferimenti stilistici locali da fare ricercare allora i riferimenti d'Oltralpe (vedi la casa di Olbrich a Darmstadt – dice Pontente); forse più attento Salvatore Caronia quando, pur condannando il «soffio di moda... in quella epoca infausta» [27], riporta sul piano dei possibili modelli di una stereotomia arabo-normanna (e, ancora, carnalivaresca) i volumi architettonici delle due opere.
Ma forse si può andare ancora oltre e ricercare accostamenti con l'altra "architettura essenziale" (forse un'altra chiave di lettura dello scritto del padre?): quella spontanea dell'isola, "candida" e dai volumi essenziali, che ritroviamo spesso annotata dallo stesso Basile, quand'anche "pittorescamente" ricomposta, in quei suoi numerosi schizzi di vedute e di paesaggi spesso immaginari, con i quali il "demone" del disegno colma i vuoti (certamente rari) del suo febbrile impegno professionale: quell'architettura "mediterranea" che fece la fortuna del folkloristico "strapaese" fascista, ma che più autenticamente interpretata ritroviamo in una moderna corrente di viaggiatori famosi (Le Corbusier, Mackintosh, Jacobsen, Aalto) e non ultimo quel Josef Hoffmann con i suoi studi sull'architettura spontanea di Capri (o che dire – per restare nell'ambito della Wagnerschule – delle case italiane di Hoppe e di Kammerer?) [28].
Se Olbrich ebbe a denominare la sua colonia di artisti di Darmstadt «un documento dell'arte tedesca» [29], non credo che gli "sguardi" di Basile alle Secessioni travolgano la sua cultura e i suoi radicamenti isolani (anche se in questo si possono leggere alcuni limiti della sua ricerca), che non sono solo piattamente formali. La linea «dalla quale si generano e le superfici e i volumi appresso. Le linee riguardate come generatrici sono l'architettura...»; queste dichiarazioni di Ernesto Basile, nel trovare riferimenti in quella «più perfetta combinazione dei due elementi» (il rettilineo e il curvilineo) di cui scrive il padre G.B. Filippo [30], costituiscono l'elemento base della sua ricerca grafica e formale in quei numerosi schizzi preparatori che danno la più autentica dimensione dei riferimenti basiliani.
Nella stanza da pranzo della sua "casa bianca" di via Siracusa a Palermo, uno schizzo riporta il lavorìo di un'idea: il disegno a meandro che si rifà alla croce uncinata, antico simbolo jainico della fortuna. Recepito nell'area mediterranea, fu ritrovato in uno dei pavimenti musivi di Solunto – e pubblicato nel 1872 da quell'ing. Giovanni Salemi-Pace, che spesso incontriamo sulla strada dei Basile [31]. Questo motivo ornamentale della svastica e dell'incrocio a turbina che marca simbolicamente il "desco" di casa Basile, ricorrente nelle decorazioni dell'antichità islamica, viene spesso riproposto da Basile (vedi Caffé Faraglia) e in seguito ripreso dai suoi epigoni (Benfratello, Santangelo).
Diciamo allora che le parentesi moresche del chiosco Vicari (1895-1897) o quelle dello stand Florio a Palermo (1905) sono, almeno in Basile, rare (più frequenti invece nella produzione di epigoni o coevi come Ernesto Armò); il che confina ancor più nel grottesco gli episodi di un esotismo d'accatto alla Bugatti nel panorama del modernismo italiano. Come pure la fortuna di alcuni mobili "moderni" che Basile disegna per la Ducrot, tradotti in chiave di carretto siciliano (credo compaiano già nella mostra agricola di Palermo del 1902) quasi a echeggiare un'influenza del Pitré. Ma il fatto che nella bi-

blioteca della scuola di Glasgow, Mackintosh lavori il legno come nei "barruni" del carretto siciliano e adotti gli stessi colori puri: il blu, il verde, il rosso, il bianco, è una coincidenza che potrebbe aprire, sì, un discorso sugli influssi celtici nell'art nouveau (e in Sicilia) ma che ci porterebbe, ancora una volta, molto lontano nel tempo e nel discorso.

1. Cfr. *Liberty a Palermo - Bilancio di studi*, Palermo, 1973.
2. Cfr. R. Savarese, *Arte Nuova Italiana: il movimento moderno in Sicilia*, in «L'Arte Decorativa Moderna», anno I, n. 9, 1902.
3. E. Thovez, *Nord o Sud? nell'indirizzo decorativo*, in «L'Arte Decorativa Moderna», anno I, n. 9, 1902.
4. Cfr. in particolare E. Caracciolo, *Architettura dell'Ottocento in Sicilia*, e G. Di Stefano, *Sguardo a tre secoli di architettura palermitana*, in «Atti del VII Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura», Palermo, 1956.
5. Cfr. *Lettres d'Italie de Viollet-le-Duc*, annotate da G. Viollet-le-Duc, Parigi, 1971, riprese sul catalogo della recente mostra del centenario *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*, Firenze, 1980.
Se Viollet-le-Duc trova nell'architettura araba la sorgente diretta dell'architettura gotica in Occidente, dovrà in seguito moderare – come annotano gli estensori del catalogo – l'eccessività di queste affermazioni "nazionalizzando" (e laicizzando ugualmente) le origini delle cattedrali, anche se la sua ammirazione per le arti – architettura e decorazione – del mondo musulmano, continua a trapelare in alcuni scritti e studi successivi.
6. Ibidem.
7. Ibidem.
8. D. Lo Faso e Pietrasanta (Duca di Serradifalco), *Del Duomo di Monreale, e di altre chiese siculo-normanne, ragionamenti tre*, Palermo, 1838.
9. E. Caracciolo, *op. cit.*
10. Da una memoria autografa di E. Palazzotto, scritta intorno al 1860, che si cita per gentile segnalazione dell'arch. V. Palazzotto.
11. Cfr. H. Honour, *Chinoiserie, The Vision of Cathay*, Londra, 1961; ed. it., *L'arte della cineseria*, Firenze, 1963.
12. Cfr. K. Clark, *The Gothic Revival*, 1962; ed. it. *Il revival gotico*, Torino, 1970; L. Patetta, *L'architettura dell'Eclettismo*, Milano, 1975.
13. Cfr. V. Frosini, *Viollet-le-Duc in Sicilia*, in «Nuova Antologia», 1972.
14. Cfr. G. Pirrone, *Un architetto siciliano dell'Ottocento: Carlo Giachery*, in *Scritti in onore di Salvatore Caronia*, Palermo, 1966.
15. Il rapporto di identificazione fra cristianesimo e gotico assume particolare significato per Caltagirone, patria – va ricordato – di Luigi Sturzo. Cfr. A. M. Damigella, *Il Liberty a Catania e a Caltagirone*, in *Liberty a Palermo..., cit.*
16. E. Caracciolo, *op. cit.*
17. Per il credo morrisiano di G. B. F. Basile, oltre a *Il Liberty a Palermo..., cit.*, vedi anche: G. Pirrone *Ernesto Basile designer*, in «Comunità», n. 128, 1965 e G. Pirrone, *Studi e schizzi di E. Basile*, Palermo, 1976.
18. E. Caracciolo, *op. cit.*
19. Vedi la polemica di G.B.F. Basile col Di Bartolo (1858) per il palazzo Genuardi a Palermo. Cfr. E. Caracciolo, *op. cit.*
20. Il fenomeno, in questa sede, è citato per punti essenziali, trascurando quindi un più vasto campo documentario la cui acquisizione, ancora non sistematizzata, è resa ogni giorno più precaria dalla continua scomparsa degli edifici e delle opere.
21. Cfr. H. Tuzet, *La Sicile au XVIIIe siècle vue par les voyageurs étrangers*, Strasburgo, 1955.
22. Cfr. *Le voyage d'Italie de Viollet-le-Duc, cit.*
23. Lo storico siciliano Tommaso Fazello è fra l'altro lo scopritore e identificatore del sito di Selinunte.
24. G.B.F. Basile, *Curvatura delle linee dell'architettura antica con un metodo per lo studio dei monumenti. Epoca dorico-sicula*, Palermo, 1884.
25. Cfr. G. Pirrone, *Studi e schizzi..., cit.*
26. Cfr. G. Pirrone, *Lo stile 1900 alle frontiere europee: la Spagna e la Sicilia* in *Situazione degli studi sul Liberty*, Firenze, s.d.
27. S. Caronia Roberti, *Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia*, Palermo, 1935.
28. Cfr. M. Pozzetto, *La scuola di Wagner, 1894-1912*, Trieste, 1979.
29. Ibidem, p. 217.
30. G.B.F. Basile, *op. cit.*
31. Cfr. G. Pirrone, *Studi e schizzi..., cit.*

«Il governo non ha mai cercato di sfuggire la sua responsabilità. Però ora non si può affrontare la questione di costruire un nuovo palazzo per il quale occorrono almeno quaranta milioni.
Se si dà mandato di fiducia al governo, questo darà incarico all'architetto Basile di completare i suoi studi e presenterà un progetto di legge per risolvere il problema nel minor tempo possibile». Così il 24 febbraio 1904 Giovanni Giolitti, presidente del consiglio, rispondeva a un ordine del giorno del suo avversario politico Sonnino che non desisteva dal cogliere le occasioni, anche minori, per manifestare la sua opposizione.
Sonnino era per un nuovo palazzo e dubitava che il Basile che non era andato oltre, in quel momento, alla presentazione di un "disegno dimostrativo" fosse andato al di là del suo mandato che era quello di progettare una nuova aula nel cortile della Curia Innocenziana. Il palazzo di Montecitorio nasceva così quasi di contrabbando per una forzatura dell'architetto nell'interpretare il suo mandato?
Giolitti aveva ereditato la "questione" dal suo predecessore Zanardelli e una situazione non del tutto chiara che aveva suscitato critiche e interpellanze. La fama e la bravura di Basile sono "incontestate" e nessuno può e vuole mettere realmente in discussione l'incarico affidatogli, ma è il metodo che suscita critiche. Basile era stato chiamato direttamente a fare il progetto senza alcun concorso dal ministro dei Lavori Pubblici di allora, onorevole Valenzano, che era per la verità pugliese e non siciliano come il Basile. Il ministro doveva rispondere in piena Camera a una interrogazione che il progetto non era ancora pronto, ma che comunque l'architetto sarebbe venuto presto a Roma e avrebbe presentato il progetto. In piena Camera, Basile per bocca del governo si faceva attendere. Da sinistra non solo si facevano contestazioni sul metodo dell'incarico senza concorso, ma si faceva anche riferimento per analogia al monumento a Mazzini affidato al Ferrari per i meriti di architetto dell'"universo", in realtà mazziniano dell'ultima ora. Ma Giolitti mette a posto con due parole fredde, burocratiche, piemontesi la questione e Basile può continuare il suo lavoro.
Basile monopolizzerà la fortuna dell'art nouveau in Sicilia proprio in funzione del suo periodo romano, avviato con garbo eclettico e storicista nel 1901 nella palazzina Vanoni, continuato poi con il controverso villino Ximenes, per approdare al più netto storicismo siculo alla Esposizione di Roma del 1911.
In questi dieci anni in cui l'arco della fortuna del Basile tocca la sua chiave nell'incarico di Montecitorio in realtà si conclude in lui, come in tutta Europa, l'effimera fioritura dell'art nouveau nata dallo storicismo e nello storicismo dissolta.
Il palazzo di Montecitorio per la lunghezza del suo iter esecutivo traversa indenne, apparentemente, questo fenomeno temporale; il progetto coincide con il momento di maggior fortuna, con la stessa esplosione del successo di Basile, la sua conclusione al di là della guerra sancisce una sorta di provinciale décalage di una fortuna liberty ritardata.
Basile, che non è personaggio dogmatico ma professionista avvertito, cambia anche registro e la sua opera, per quanto affidata a così poche testimonianze, è condizionata da una sua interna evoluzione o piuttosto involuzione. E se un giudizio complessivo su questa stagione romana della produzione del Basile è possibile anticipare, esso non è centrato sulla formula di un compromesso derivante dalla volontà esterna, da un condizionamento della committenza o da una sorta di timidezza o di remora da parte del Basile nell'ambiente romano più strettamente eclettico e tardoeclettico. Ma attiene a una vicenda di tempi esterni che è anche di tempi interni e quindi di ricorrente avvertenza da parte sua della situazione esterna.
Più in generale sarebbe difficile attribuire a Basile una genialità sofferta, una inquietudine intimistica, paragonarlo troppo da vicino alla solitudine di un Gaudí o alla evoluzione inquieta di un Van de Velde. Basile, come Guimard e come, entro certi limiti, Hoffmann, appartiene a una specie felice, estroversa, ludica e qualche volta non priva di un sospetto di opportunismo; dove appunto il segno di confine, la linea di crinale, è tra il camminare con i tempi e il presentirli e anticiparli sulla cresta dell'onda del successo, della fortuna e della novità per subirne poi l'immediato condizionamento, le variazioni del successo.
Non spetta a noi né un giudizio moralistico, né di gravare queste figure di cariche ideologiche o di background culturali che esse in realtà non hanno, ma di rilevarne appieno la disinvolta, disincantata, talvolta la spregiudicata maniera di rispecchiare una realtà, di tradurre un clima in formula figurativa, in linguaggio accettabile, accessibile dentro certi limiti in quel quadro storico di largo consumo.
L'era del riformismo conservatore trovava in Basile la formula giusta, il suo rispecchiamento. Giolitti non aveva, a quanto sembra, particolare tendenza a intrigarsi di questioni artistiche, guardava le cose con distacco, con duttilità e intelligenza. «Egli era stato l'assertore e poi l'esecutore della nuova politica interna italiana – scrive di lui il Bonomi – che aveva rovesciato le antiche posizioni, mutato l'atteggiamento dello Stato di fronte al movimento operaio e contadino, e trapiantata in Italia la normale competizione tra capitale e lavoro in sostituzione delle antiche sommosse a carattere antimonarchico e rivoluzionario. A lui dunque spettava di proseguire e consolidare quella nuova politica che, pur attraverso qualche scossa un po' brusca, aveva dato buona prova persuadendo le folle italiane, fino a pochi anni prima riottose ed ostili, che lo Stato italiano non era sempre nemico e che poteva assistere guardiano imparziale della legge alle loro lotte pacifiche e alle loro ascese faticose».
Di fronte a un'architettura di simboli come quella che eredita, la vicenda del monumento a Vittorio Emanuele, il palazzo di Giustizia, il Parlamento; a quest'ultimo solo in qualche misura egli dà il suo suggello; che è un suggello funzionale scaricando la Presidenza della Camera, istituzionalmente super partes, dalle tensioni relative ai concorsi mancati, dalla grandeur del palazzo messaggio, sede delle istituzioni. Egli fa giustizia con il suo tecnicismo di tutta la retorica spesa nell'età crispina di cui eredita soltanto una conseguenza: la austerità delle spese nella ineliminabile aggressione delle esigenze.

Nel quadro della vita politica di questo mondo anche se nelle parole di Giolitti rimane una qualche burocratica, piemontese freddezza, si muoveva da hidalgo, sulla cresta dell'onda Ernesto Basile. Ma non è da credere che questa realtà professionale, questo prestigio fossero il frutto di una improvvisazione o semplicemente di un avallo politico. Secondo la regola liberale – la regola che voleva che l'uomo fosse il frutto delle tappe percorse e che crescesse col crescere degli scopi – la fortuna di Basile veniva da lontano. Già nel 1881 aveva partecipato e firmato insieme al padre il progetto presentato al I concorso per il monumento a Vittorio Emanuele, un monumento che avrebbe dovuto esprimere il «sentire unanime di tutto un popolo» ed «essere degno di Roma e di quel Grande».
Anche se gli schizzi che sono rimasti testimoniano la grafica disinvolta del giovane Basile non danno che una idea molto sommaria della sua opera. Resta la brochure a stampa che accompagna il progetto a testimoniare delle intenzioni che sono quelle di un netto tentativo di modernità: «l'arte oggi si rinnova, il principio creativo ritorna». Inutile un monumento classico a Roma. La formula è, se si vuole, facile: un arco di trionfo in sostanza. «Ma se questo arco fosse tutto composto di elementi desunti direttamente dal vero [...] – crediamo che il successo non sarebbe forse improbabile». Niente ordini, niente ovoli, dentelli e cornicioni, ma «una massa marmorea grandiosa e semplice decorata dagli stemmi delle 100 città legati con nastri larghi intrecciati con rami di quercia e d'alloro; rilevate in faccia orizzontale le tavolette con le date delle epoche memorande; affasciate con le armi con le quali Ei combatteva le patrie battaglie; sospese grandi corone di quercia circuanti detti memorabili dell'Eroe, fiori, frutta sollevate da aquile alle imposte e poi in 20 bassorilievi listati in bronzo tutta figurata la storia delle sue gesta e della sua vita». Non è difficile pensare sullo sfondo della storia all'arco di Orange e alla sua inconsueta "ammucchiata" di scudi e trofei. Il realismo, una sorta di traduzione fresca e immediata dell'immagine in simbolo «tutti i suoi elementi direttamente presi e disegnati dal vero: la quercia, l'alloro, le palme, le armi, le aquile, le frutta, i fiori, i nastri, che li affasciano e li collegano» questa è la formula; e per persuadere meglio la commissione e ragguagliarla sulla "maniera veristica" gli architetti presentano anche un particolare al vero in gesso.
Il progetto è paradigmatico, una tipologia scontata (l'arco) un desiderio di rinnovamento morfologico (l'abolizione degli ordini); il privilegio della decorazione in chiave di fresco realismo che poi diventerà più tardi art nouveau, conservando tuttavia questa matrice piuttosto che puntare su stilemi astratti. Tre anni dopo Basile partecipava al concorso per il palazzo di Giustizia e questa volta da solo. Il progetto si avvicina all'opera del padre, ha una sua superiore semplicità e chiarezza, ripercorre in modo assai più sobrio che non quello del vincitore Calderini le formule di un Rinascimento maturo, sammicheliano; si inserisce dal punto di vista delle idee sottese alle numerose varianti (di cui quella definitiva non è forse la più felice) in quel dibattito inteso già da una decina d'anni a «ricercare le condizioni fondamentali di uno stile architettonico il quale giovandosi di nuovi progressi della scienza e di nuovi materiali da costruzione serva ai bisogni, agli usi e costumi odierni delle varie province italiane e ne rappresenti i caratteri naturali e storici». Quesito che era stato posto come base nel I Congresso Artistico Italiano a Milano; ma qui si era a Roma e Basile non meno che il suo antagonista Calderini avrebbe trovato inutile e sterile il "quesito" e la risposta perché risolubili soltanto con l'opera e nell'hic et nunc dell'opera. «Nelle varie province italiane – scriveva Basile nella relazione – così come le speciali tradizioni artistiche e le influenze delle vicine contrade e gli svolgimenti della vita civile lo comportava, ebbe lo stile diversa impronta sebbene analoghi ne fossero gli elementi e unico lo spirito». E il Calderini: «Date le attuali condizioni della società moderna ricondurre l'arte all'antico splendore con concetti del tutto moderni e spogliati affatto dall'idea della sterile imitazione a rivivere i grandi maestri». Il ragionamento di Basile è insieme tortuoso e semplice: le forme del palazzo hanno raggiunto il loro maggiore sviluppo in Toscana; al palazzo di Giustizia si addice l'ispirazione del Quattrocento toscano con i suoi severi bugnati. Qui siamo a Roma e bisognerebbe fare lo stile romano, ma il romano è classico antico, è retorica non razionale. Niente di male quindi rivolgersi al Rinascimento, definito "risorgimento" – ben più significativo ed epico fonema – che ha filtrato il classico secondo le formule albertiane; d'altra parte il Rinascimento ha dato Sangallo il cui stile «nella sua maggior fortezza per quella sua grande libertà e larghezza di composizione fornisce stoffa più adatta alla bisogna».
Ancora, a mo' di epilogo, c'è da considerare che se l'unità ovvero il Risorgimento, quello attuale, si è fatto avendo per meta Roma, in realtà esso proviene dalle aspettative di tutta Italia e quindi non si vede perché a Roma non si dovrebbe riflettere questo processo storico importando, poniamo, il linguaggio da altre parti d'Italia.
In sostanza il tema richiede una certa austerità; no quindi al modello arciretorico di Bruxelles, ma sullo sfondo, in realtà, l'oggetto della polemica è Calderini. L'architettura è figlia di un rapporto tra significato e significante, come si direbbe oggi, cioè tra tema e tipologia formale aiutando una certa formalità compositiva che rifiuta la simmetria come regola, ma che la adopera solo quando è necessario; i problemi di ambientamento e di tradizione sono ai margini. Le varianti però ora più vicine all'idea della caserma fortezza, ora al palazzo di tradizione civile, ora volte al recupero di temi classicisti con tanto di frontoni, dimostrano che alle premesse del ragionamento non corrispondono soluzioni univoche anzi, una ambiguità possibilista, una incertezza di fondo che spiegano, al di là del gioco di potere e delle influenze, ancora la prevalenza di un messaggio retorico aggressivamente coerente come il tardomanierismo calderiniano. Il quadro è quello del trasformismo depretisiano, il momento interno dello sviluppo della personalità di Basile è quello di una trasformazione della crisalide ancora segnato dalla influenza paterna, pur accentuando la sua disinvoltura. La conclusione del concorso del 1887 coincide con l'ascesa di Crispi, con l'aspettativa di un grande ruolo del Parlamento, con la concezione che l'autorità del governo venisse dal voto delle Camere consultate rigorosamente ad ogni occasione, nella chiara convinzione di lasciare il potere non appena il giudizio del Parlamento fosse negativo. In questa logica il tema della sede del Parlamento che è ancora la traballante aula Comotto nel cortile della Curia Innocenziana a Montecitorio diventa il tema centrale a Roma. Si bandisce il concorso a Magnanapoli; Basile vi si prepara coscienziosamente e con spregiudicatezza. Se infatti Crispi doveva essere nel quadro della politica estera l'uomo che sosteneva il ruolo dell'Italia non inferiore a quello degli alleati della Triplice e quindi alla pari con Bismarck, anzi il confidente del grande cancelliere, niente di meglio, pensava Basile, che documentarsi su quanto era stato fatto in materia di Parlamento a Berlino. Di qui la pubblicazione del 1888 dove egli racconta la storia dell'edificio che avrebbe dovuto accogliere la Camera, il Reichstag e il Consiglio federale, a partire dalla costituzione dell'impero germanico del 1871; vicenda che non mancò di essere lunga, occorrendo tredici anni, due concorsi e cinque varianti del progetto del Wallot per arrivare alla cerimonia della prima pietra nel 1884. E quando il Basile scriveva si prevedeva che i lavori sarebbero durati fino almeno al 1892.
L'elogio della misura delle opere del Wallot e della sua severità senza freddezza si accompagna al ricordo dello stile neogreco del Parlamento di Vienna, per concludere, in una specie di triplice alleanza dell'architettura, nel voto che altrettanto si faccia a Montecitorio.
«Il palazzo del Parlamento italiano ha in Roma valore e significato non diversi da quelli che ha il palazzo del Reichstag a Berlino.
Esso dovrà essere monumento nazionale per eccellenza, monumento della unità della patria, e la provvisorietà dell'edificio di Montecitorio con poco decoro della rappresentanza della nazione dura già da troppo tempo, un concorso fu bandito nel 1883 poi più nulla se ne è fatto»; «e abbandonata ogni idea di costruire di pianta l'edificio sembra che prevalga oggi il pensiero di metter mano a un rifacimento della sede attuale della Camera con dispendio non piccolo di 3 o 4 milioni almeno».
L'opuscolo del Basile cade con tempestività e rimette in moto il meccanismo di un ambizioso concorso per la sede unita del Parlamento cioè Camera e Senato a via Nazionale, isolando e conservando la torre delle Milizie. Basile è uno dei vincitori del concorso con un progetto che è in fondo l'anticipazione raddoppiata per non dire triplicata del futuro progetto di Montecitorio, solo ancora con una impostazione neorinascimentale alla ricerca di nuovi segni rinunciando alla cupola che mal si inserirebbe o che temerebbe il confronto con quelle romane e centrando sul prospetto principale una torre «nella cui parte superiore dovrebbero trovare posto le campane del Parlamento».
Né mancano nell'opuscolo a stampa del 1890 gli spunti polemici compreso «che il valore di lire 5000 stabilito per il premio fu assai meschino» e che le polemiche di una mancata originalità del suo progetto fossero del pari meschine disconoscendo «completamente che cosa in architettura siano for-

me, stile, ispirazione». Tempestivo sì, ma anche in un quadro di drastiche riduzioni di spesa dovute alla politica coloniale crispina tanto da provocare le polemiche dimissioni di Giolitti, ministro del Tesoro. Il marchese Di Rudinì a capo della destra, alleato all'ala antitriplicista della sinistra provoca la caduta di Crispi e con lui del grande disegno della sede nuova del Parlamento.
Si andava proprio verso quella soluzione che Basile giudicava opinabile nella conclusione del suo opuscolo sul Parlamento di Berlino: «Ora prima di approvare e ordinare nuovi costosi lavori di riadattamento – scriveva il Basile – per i quali il palazzo di Montecitorio seppure migliorato non riuscirà mai soddisfacente in tutto allo scopo né sarà mai quell'opera monumentale che il palazzo del Parlamento d'Italia deve essere, considerando ancora che il palazzo degno di Roma, della gloriosa tradizione dell'arte italiana deve un giorno per necessità sorgere, sarebbe forse non superfluo né inutile il procedere ad altri studi e guardare alla possibilità di affrontare l'inizio dell'edificio definitivo risparmiando per esso i milioni che andrebbero ora adoperati in un riabbellimento precario». È proprio questo Kunstvollen che spiega le ambizioni del Basile e il suo deformare il suo stesso incarico tendendo fare il palazzo là dove ci si era proposti in sostanza di fare soltanto un'aula che sostituisse quella Comotto.
La Camera riunita in comitato segreto l'11 luglio 1897 prende la sua decisione accantonando l'idea del grande palazzo; l'ordine del giorno approvato suona letteralmente così: «La Camera, convinta che ragioni imperiose di igiene, di sicurezza e di buon andamento dei lavori parlamentari rendono urgente provvedere alla costruzione di una nuova aula parlamentare, incarica la presidenza di bandire un concorso da risolversi entro l'anno corrente per la costruzione dell'aula suddetta con la più modica spesa possibile». Zanardelli, presidente del Consiglio, coadiuvato da una commissione parlamentare diretta da Ferdinando Martini che sta per andare governatore in Eritrea e sarà sostituito dal ministro Colombo, bandisce il concorso.
Nel clima italiano fin de siècle, con le drammatiche cannonate di Milano del generale Bava Beccaris, le dimissioni del Di Rudinì non consentono alternative, anche se non mancano nostalgie per «l'idea di un edificio imponente che nella terza Roma parlasse ai posteri come prova dell'alta riverenza che l'Italia, raggiunta la sua vera capitale, diede alla sede dei suoi legislatori» come dice la relazione del deputato radicale Angelo Pavia allegata al disegno di legge del 1900 con il quale si attuano le decisioni della Camera.
La commissione giudicatrice è presieduta da Giuseppe Colombo, autore del famoso *Manuale dell'ingegnere* che sarà anche presidente della Camera. Ne fa parte come esperto Luca Beltrami; tra i concorrenti Gaetano Moretti, Guglielmo Calderini, Koch, Cirilli. Basile, legato al Di Rudinì, il patrizio palermitano ricco e colto, l'uomo della destra, sindaco di Palermo e presidente del Consiglio tra il 1891 e il 1892, conosce ora un momento di eclisse.
Vincitore del concorso risulta il progetto degli ingegneri Talamo e Mannajuolo che però non viene eseguito, affrontandosi invece di urgenza dati gli scricchiolii di quella che era stata definita «non indecorosa, pericolosa sede» cioè dell'aula Comotto, la realizzazione a tempi di record dell'auletta di via della Missione, «...tenendo ferme le deliberazioni prese per la costruzione di un'aula definitiva in attesa del disegno di legge che provveda alla costruzione della medesima». L'aggiunta è di Giolitti; dal canto suo la Camera evita il problema delle polemiche conseguenti al concorso che non aveva – la storia si ripeterà puntualmente più tardi – portato alcun risultato e affida la questione al Governo e il presidente del Consiglio Zanardelli la gira per competenza al ministro dei Lavori Pubblici. In Consiglio dei Ministri infatti si deliberò «di affidare al ministro dei Lavori Pubblici l'incarico di trovare un architetto che nel più breve tempo possibile presentasse proposta concreta circa l'aula parlamentare. Il ministro dei Lavori Pubblici non mancò di rivolgersi sollecitamente all'architetto Basile che godeva fama e reputazione incontrastata ed egli assunse formale impegno di presentare questo progetto non più tardi del mese di dicembre 1902» come viene rievocato negli *Atti parlamentari*, in risposta a una interrogazione, dal sottosegretario ai Lavori Pubblici, un anno dopo. L'incarico a Basile coincide quindi con l'acme della fortuna dell'art nouveau in Italia, con l'eco dell'Esposizione di Torino, con il favore accordato a Basile dalla critica quale personalità autonoma dagli influssi d'Oltralpe in una visione nazionalistica, autonomistica e regionalistica, di un linguaggio che affonda le sue radici nella tradizione accademica, nel robusto eclettismo del padre e accenna recuperi neomoreschi e neosiciliani in generale mutuando dall'art nouveau freschezza e disinvoltura, ma tenendosi a un floreale naturalistico filtrato dalla tradizione italiana.
Una ricetta che Basile esporta da Palermo a Roma e non è un caso che proprio in quegli anni con la palazzina Vanoni egli è presente particolarmente nell'ambiente dell'edilizia civile romana. Come "entrature", bastano i nomi dei committenti a dare una sufficiente idea.
Pertanto a Montecitorio l'organizzazione generale dell'edificio non si discosta in sostanza dallo schema del progetto presentato dal Basile per l'area di via Nazionale; è anzi l'applicazione, diciamo così, di un terzo di quel progetto, cioè la parte dedicata a una delle assemblee. Identico il tema delle torri angolari, dell'aula semicircolare immersa in un cortile, dei due grandi corridoi antistanti e retrostanti destinati come poi saranno chiamati ai "passi perduti" o ai "complotti". Di effettivamente diverso nell'affrontare la demolizione della corte della Curia Innocenziana è il brusco inserimento del nuovo palazzo con la demolizione delle aree circostanti; ci sono due vincoli: la quota del palazzo Bernini-Fontana e la sua larghezza per la quale egli prevede un giusto restringimento rispetto al fronte berniniano e conseguentemente un sacrificio notevole delle aree dei cortili in cui è immerso l'emiciclo con quei problemi di risicatezza spaziale e luminosa che caratterizzano questa parte.
Fin qui il Basile sembra spregiudicatamente applicare uno schema distributivo collaudato, una ipotesi compositiva a lui cara – il tema delle torri angolari – e un linguaggio mediato tra i richiami storicistici e la libertà formale, massima nelle decorazioni e nel raffinato trattamento dei paramenti di travertino della facciata.
L'accesso al fondo dei disegni e schizzi palermitani che non era stato consentito ai tempi del primo studio pubblicato a cura della Camera dei Deputati nel 1867 consente oggi di valutare meglio il vitalismo, la freschezza, il felice equilibrio tra ductus grafico e fantasia inventiva che caratterizza l'opera di Basile, tutta estroversa nella tendenza a esorcizzare graficamente ogni problema, verificandone numerose varianti come accade nel tema dei portali della facciata su piazza del Parlamento o continuamente sollecita di novità e richiami nella indicazione di quel decoro che è la vera chiave di tutto. Da un lato esso è il simbolo di una sicurezza borghese e persino, potremmo dire, degli aspetti più positivi delle aperture dell'età giolittiana. Stigmatizzato dal moralismo ideologizzante come espressione di "lassismo morale", quello che si può a giusta ragione definire lo "stile di Basile", cioè un complesso di segni che riescono ad investire ogni aspetto dall'architettura al design, trova una rispondenza nell'opinione pubblica più progressista. Non a caso, salutando la facciata che comincia a essere scoperta dai ponteggi, si stigmatizza la tendenza a reprimere l'arte nazionale e si fa il paragone con D'Annunzio «costretto a cercare rispetto e benessere oltre le Alpi» e per un momento Basile è considerato l'interprete della effimera idea di un nazionalismo artistico italiano cui aggiunge fascino revanchista la sua origine meridionale. «Ernesto Basile – scriverà sulla *Nuova Antologia* nel 1914 il Sillani – aveva da rispettare un edificio per più guise significativo e di una importanza notevole. E senza dubbio – per quanto non ne avesse l'obbligo formale – avrà pensato di continuarne le linee o di ispirarsi ad esso armonicamente.
Ciò invece non è avvenuto ed è stato bene, è stato bene soprattutto perché rimanendo intatta l'antica fronte berniniana si avrà nella parte nuova non una imitazione ma una creazione».
Ma il deputato di Pontedera Nello Toscanelli, allarmato per i destini dell'arte dopo il Manifesto di Marinetti, dichiara alla Camera: «Per fare questa bella opera siamo ricorsi a un architetto il quale ha avuto l'idea infelicissima di terminare questo nostro palazzo berniniano secentesco con un nuovo braccio in stile liberty. Ora io credo che non si poteva immaginare di peggio per quanto riguarda Montecitorio. Ripeto, è inutile criticare o chiudere la stalla quando sono scappati i buoi, quello che è stato è stato. Ma io sarei curioso di domandare con quali criteri si ordinerà l'interno della nuova Camera (una voce: Futuristici). Perché se da una parte avremo il palazzo secentesco bellissimo, dall'altra avremo la disgrazia di un palazzo più o meno futurista come mi suggerisce un collega; pazienza, saranno due facciate diverse. Ma nell'interno come faremo a congiungere questi due palazzi di stili, di concetti così diversi; dove è che terminerà il liberty e dove è che incomincerà la decorazione del Seicento in perfetta armonia con la facciata esterna del palazzo?».

Due stili diversi che rispecchiano in fondo la crisi dell'equilibrio politico e sociale dei primi anni del secolo. A sinistra i socialisti e riformisti si dividono; a destra è nato quel movimento nazionalista che in qualche modo cerca di incapsulare e di appropriarsi dello stesso successo del Basile, legato al Di Rudinì. L'equilibrio giolittiano entra in crisi nel momento stesso in cui il palazzo incomincia a funzionare. Nel marzo 1914 lo statista piemontese, l'uomo di Dronero, si dimette.
Comincerà a funzionare in coincidenza con la grande guerra. Le difficoltà tecniche erano state grandi a partire dalle fondazioni, sempre imprevedibili nel suolo di Roma, in presenza di falde freatiche e di cavità; i problemi delle espropriazioni avevano ritardato burocraticamente, le spese erano cresciute quattro o cinque volte il preventivo del 1904.
«Il caso della nuova aula per la Camera dei Deputati costituisce uno degli esempi più gravi e più tipici del deplorevole sistema di presentare proposte di opere pubbliche accompagnate da preventivi di spesa i quali non rappresentano che una frazione dell'effettivo finale fabbisogno». Il consuntivo arriva a 30 milioni: «Il confronto tra le cifre è troppo eloquente nella sua enormità perché non si debba ammettere che in tutta questa faccenda del palazzo di Montecitorio ci siano stati errori fondamentali di metodo». A queste difficoltà interne, per così dire, all'opera e a quelle esterne di cui si sono registrati i mutevoli umori e il sostanziale riemergere del conservatorismo si deve attribuire quella che si può chiamare la perdita di velocità in itinere del progetto basiliano. Nato sotto il segno della novità come il Parlamento più nuovo d'Europa, più moderno, formale espressione di una Italia in cui la sottile mediazione giolittiana consentiva l'introduzione nella vita politica delle nuove classi emergenti, la lunga vicenda della costruzione portava a riassorbire quella spinta e rendere più prudenti le mediazioni e riduttive le soluzioni.
I punti di riferimento del resto cambiano anche all'esterno: e già sappiamo come prima della prima guerra mondiale l'art nouveau in Europa avesse per così dire chiuso il suo élan vital. La guerra avrebbe stroncato nelle offensive assurde e nelle trincee d'Europa quello slancio vitale trasformando la sicurezza borghese in una "inutile strage".
Basile filtrando le sue stesse formule resta dignitoso, attento a ogni particolare, accurato nella esecuzione sorvegliata; punta sul legno e sul ferro battuto, sull'innesto floreale nella morfologia classicista e prosegue, sala per sala, interno dopo interno, nell'immagine di un Parlamento che è come un grande albergo borghese con il suo diurno, con le sue docce per i deputati che arrivano da collegi lontani, affumicati dalle vaporiere, con le sale di ricevimento per le famiglie, per elettori da collegi uninominali che andranno a salutare il protagonista di un grande discorso come si saluta l'arringa di un grande avvocato in tribunale. Tra il 1906 e il 1910 nel Caffè Faraglia al Corso come nel magazzino Ducrot al Tritone, Basile svolgerà con successo le formule del suo linguaggio; con maggior freschezza e più integralismo, nel senso dello "stile Basile", che non a Montecitorio. Ma con una sostanziale coerenza e puntuali citazioni, il magazzino della ditta che sarà il fornitore del decoro interno della Camera e quel Caffè Faraglia che avrà una sua fortuna nella mondanità e nella vita politica del tempo saranno come delle proiezioni all'esterno di quel singolare e esclusivo mondo che è il palazzo di Montecitorio.
La consegna da parte del Genio Civile del palazzo alla Questura della Camera è effettuata il 18 novembre 1918. Con la vittoria l'opera viene salutata con un'orgia retorica; l'antico garibaldino Marcora, l'uomo della sinistra che è ancora presidente della Camera, intona l'inno «Fratelli d'Italia, l'Italia si è desta». Giolitti viene accolto in aula in modo contrastato, lui il vecchio statista che di Montecitorio era stato il vero costruttore come Montecitorio era il simbolo architettonico della sua età.
Sul tavolo di Basile architetto si affollano i telegrammi di congratulazioni; i giornali si riempiono delle notizie dell'inaugurazione della nuova aula mentre l'ammiraglio Millo sbarca in Dalmazia e la Camera celebra il compimento dell'unità nazionale. Non mancano anche le critiche. Malgrado la "sicilianità" dello stile Basile, proprio «L'Ora» di Palermo rileva che l'architettura dell'aula non ha l'impronta dell'Italia «perché l'insieme di essa, nonché il rivestimento in legno, il colore rosso scuro delle pareti conferiscono un carattere piuttosto nordico all'aula». Mentre parte il primo treno per Trento si chiede ad Aristide Sartorio di togliere il velo alle figure di Trento e Trieste che tra i volti del suo famoso fregio sono gli unici non scoperti. Alieno invece dalla retorica il «Travaso delle idee» saluta l'"Aula nova" con questi versi, sensibili ai problemi aperti che diventeranno sempre più stringenti nel paese:
«Onorevoli, o voi bene installati nei nuovi stalli,
bando alle improperie!
Qui d'ora in poi si fan le cose serie,
che tutto il mondo guarda attento qui.
Date a tutti quei nudi che si inseguono nel fregio di Sartorio,
date modo di vestirsi,
di prendere un buon brodo, di avere la carne tutti i dì».

La qualità del classicismo di Ernesto Basile può essere valutata solo istituendo un confronto con quella della cultura siciliana dell'Ottocento, dalla quale Ernesto proveniva e cui sarebbe tornato dopo il soggiorno giovanile romano. Confronto che peraltro è difficile, allo stato attuale degli studi recenti sul tema, in quanto la cultura dell'Ottocento palermitano è forse più correlata a quella europea di quanto finora non si sia ammesso, nella parte centrale del secolo, per poi disimpegnarsene progressivamente, in sintonia col progressivo involversi di una situazione politico-sociale ed economica verso la marginalità, al passaggio del secolo. Ad Ernesto tocca quindi in sorte di vivere gli ultimi anni di fulgore della civiltà palermitana, e di dover subire quindi, a cominciare dal 1911, il dettato sempre più centralista e provinciale della cultura ufficiale italiana, infatuata di romanismo accademico e già lanciata verso la prospettiva di uno stile littorio generalizzato e protervo. Rinchiuso quindi da un lato dal decadimento della cultura locale e dall'altro da quello della cultura "nazionale" ad Ernesto non restava che il silenzio creativo, dopo una breve parabola brillante iniziata con l'emancipazione dal padre, morto nel 1891, e terminata più o meno con la prima guerra mondiale.
Si può dire in ogni caso che il classicismo di Ernesto Basile si differenzia a prima vista da quello delle culture locali dell'Italia peninsulare per la sua connotazione grecista piuttosto che romana, e per le sue inflessioni dialettali intinte nel repertorio arabo-normanno fino al Quattrocento palermitano. L'analisi condotta dal Caronia Roberti [1] e dal Marconi [2] è sostanzialmente corretta: si scorge immediatamente che Ernesto si è nutrito dell'osservazione dei monumenti greci della Sicilia e che la sua adesione all'eclettismo è limitata agli episodi medievali palermitani, sulla falsariga dell'abbondante letteratura neogreca e neomedievalista dell'Europa dell'Ottocento. L'adozione sistematica di una griglia "ippodamea" nelle distribuzioni planimetriche, e la predilezione per volumi nitidi, cubici o parallelepipedi con appena abbozzate escrescenze angolari; la preferenza accordata alla superficie piana, anche in tema di coperture di vasta portata trova rare eccezioni favorite dal tema "privato", laddove il tema aulico sembra richiedere i requisiti di cui sopra, in uno spontaneo adattamento a schemi compositivi semplici, anche se sofisticati per rigore proporzionale e per ritmica delle aggettivazioni plastiche. Se indulge ad un ecclettismo che forzi i confini della Sicilia, lo fa nel periodo romano, nell'occasione del concorso per il palazzo di Giustizia di Roma, pur sempre impaginando il timido fiorentinismo quattrocentesco in una composizione pacata e distesa sul piano; il progetto alternativo peraltro, sempre del 1884, sceglie un ellenismo di stampo Secondo Impero, nonostante qualche aggettivazione di sapore romano.
Anche in piena vertigine liberty i suoi calligrammi raffinatissimi, sempre memori di arabeschi ruggeriani, si distendono prevalentemente sul piano, e la terza dimensione è attinta prevalentemente con l'ausilio di partiti decorativi aggiunti al piano di sfondo, siano ferri battuti che rilievi scultorei.
In poche parole, un architetto profondamente intin-

to nella conoscenza del dorico siculo e della casistica medievale siciliana, scavata col mezzo grafico fino al più virtuosistico dettaglio, in modo da impossessarsene a fondo, estraendone la poetica di base, fatta di volumi tersi e di piani appena rilevati, di curvature impercettibili di linee, di "correzioni ottiche" raffinatissime. Dall'analisi grafica alla rappresentazione grafica il passaggio avviene col medium di un segno incisivo fino allo spasimo; Ernesto è anche uno degli ultimi studiosi d'architettura storica che ne indagano i segreti col lapis ed il tiralinee sottilissimo, e per lui il momento della rappresentazione mediante il rilievo coincide, sul foglio, col momento della progettazione, com'era auspicio della migliore stagione dell'eclettismo.

Per interpretare più a fondo il classicismo basiliano non si può non fare riferimento tuttavia alla cultura ottocentesca palermitana, seppure sinteticamente, mettendone in evidenza i più vistosi legami con quella europea. È un debito improrogabile verso una stagione davvero florida dell'antica metropoli marittima, declassata dall'inserimento nell'orbita sabauda a rango di uno scomodo porto commerciale, laddove la continuità e l'abbondanza di comunicazioni marittime con la Spagna, la Francia ed il resto del Mediterraneo ne avevano fatto dall'antichità a tutto l'Ottocento una sorta di ombelico del mondo di riferimento obbligato per il commercio e gli scambi culturali tra nord e sud, tra est ed ovest.

Basterà guardare un po' meno distrattamente – o provincialmente – alla facies urbana ottocentesca di Palermo per rendersi conto che i due grandi poli pubblici sui quali s'impernia l'espansione occidentale – il teatro Massimo ed il teatro Politeama, il primo Notturno, il secondo Diurno, rispettivamente di Giovan Battista Filippo Basile e di Giuseppe Damiani Almeyda – sono gravidi di cultura europea, e per tanti rispetti all'avanguardia di essa. Ma se molto si è detto del teatro Massimo, specie in un momento storico in cui il classicismo di crisma romano andava particolarmente di moda, molto meno si è parlato del Politeama, di questa fabbrica che oggi, polverosa e un po' scalcinata, fa appena intravvedere l'originaria policromia, per tanti versi straordinaria – e per ciò stesso generalmente "rimossa" – per l'osservatore moderno che non abbia molta dimestichezza col clima culturale dell'Ottocento europeo. Il Politeama Garibaldi è una delle rarissime testimonianze, in Italia, di neogrecismo, ispirato alla disputa sull'Architecture polychrome, delicatamente ma perentoriamente com'è dipinta da affreschi murali e tinteggiature policrome, ad imitazione dei templi greci di Selinunte e di Girgenti, e sulla scia dell'esempio degli architetti francesi della prima metà dell'Ottocento.

Il problema posto all'architettura europea dalla riscoperta dell'Architecture polychrome non è affatto, come è stato detto anche recentemente [3], un problema squisitamente accademico, dalle cui dispute e disquisizioni, che si protraggono per vari decenni, non sortirà alcun esito concreto. Né è vero, soprattutto, che le esperienze sulla policromia, dal neogreco al neomedievalismo, siano consistite essenzialmente in un tentativo di rifondare una tecnologia edilizia sostanzialmente tradizionalista in alternativa alla tecnologia "eversiva" del ferro. È vero piuttosto che la riscoperta e la pubblicizzazione della policromia dei monumenti greci, come dei romani, come di quelli medievali e degli stessi rinascimentali, è stata proposta e perseguita dagli architetti più progressivi dell'Ottocento, soprattutto francesi nel momento stesso in cui si presentava il problema del recupero all'area dell'architettura della struttura metallica, e quindi quello delle tipologie speciali che ne sarebbero derivate, dimentiche delle proporzioni antiche e persino dimentiche della pretesa dell'eternità.

Sono gli allievi "terribili" di Quatremère de Quincy nella scuola di Villa Medici a Roma quelli che, da Paestum a Selinunte a Girgenti, memori dei dubbi sollevati dal vecchio direttore in proposito alla policromia della statuaria antica, andavano cercando, e ne trovavano a bizzeffe, tracce di vecchi intonaci vivacemente policromi sui calcari porosi dei templi della conquista ellenica in Magna Grecia. Labrouste e Hittorf soprattutto, ma anche Baltard, Vaudoyer, Duban, nel loro Tour d'Italie gioiscono nel trovare tante concrete smentite alla versione accademica dell'antichità classica, erede della concezione winckelmanniana, fatta propria anche dal Soufflot di una monumentalità marmorea e astratta e proseguiranno, a secondo delle loro scelte eclettiche, ad indagare sull'aspetto originario delle architetture medievali, fino al Rinascimento maturo, ma sono gli stessi Labrouste, Baltard, Hittorf, che avranno le prime esperienze nel campo dell'impiego del ferro nell'architettura, sia pure sempre in chiave eclettica e nell'ambito dei moduli classicisti caratteristici dell'area francese.

Meglio noto è il curriculum di Labrouste, dalle belle tavole dei Prix de Rome con la restituzione dei templi di Paestum e di Cori, alla biblioteca S.te Genévieve di Parigi; meno diffusa la conoscenza dei contributi anche letterari di Hittorf al problema della rivalutazione dell'Architecture polychrome, dalla giovanile *Mémoire sur l'Architecture polychrome chez les Grecs* (1829-1830) dedicata ai templi di Selinunte, commentata entusiasticamente da Charles Garnier come da Gottfried Semper, alla *Architecture polychrome* (Parigi, 1842) dedicata anche all'architettura medievale ravennate e toscana. Hittorf ha modo di influenzare il Semper a Parigi, e l'altro studio dell'architetto francese, munito di splendide incisioni, dedicato a *L'architecture moderne de la Sicile* (Parigi, 1835), si può dire che inauguri la serie di monografie con rilievi di monumenti medievali siciliani che caratterizzeranno la seconda metà dell'Ottocento, da quella di Becker e Forster sulla cattedrale di Palermo (Vienna, 1866), alla monografia dedicata ai monumenti medievali dell'Italia meridionale da Quast e Schultz (1860). Come si vede da questa pur sommaria elencazione, i francesi battono in modo particolare sulla riscoperta tanto delle antichità elleniche della Sicilia, che sui monumenti medievali siciliani, sottolineando in tutti la componente policroma, sia a livello di coloriture della pietra che a livello di mosaici e pitture d'interno, laddove gli inglesi, influenzati dal Ruskin, si interessano, con buona parte di tedeschi, alla bicromia cotto-pietra dell'Italia settentrionale, che trova contemporaneamente alle opere citate innumeri, colossali descrizioni grafiche e litografiche. È chiaro che tali studi hanno per scopo precipuo quello di alimentare la contemporanea richiesta di modelli proveniente dall'architettura storicista dell'Ottocento nel momento della formazione dell'istanza alle "vie nazionali" all'architettura; è altrettanto chiaro però che l'eclettismo dei francesi, individuando un filone sostanzialmente univoco di architetture policrome dal VI secolo avanti Cristo al medioevo in area siciliana, trova il modo di sussumere sotto la categoria della classicità architetture di diverso carattere stilistico e strutturale ma congiunte da un filo conduttore: quello di essere realizzate in materiali poveri, cui solo l'intonaco ed il colore in tinta o in mosaico, o l'intarsio di pietre diverse, è in grado di offrire un "decorum" che non sia quello delle architetture "ricche", in marmo o pietre pregiate. Tale riconoscimento di affinità intanto serve a porre in prospettiva storica il problema dell'apparenza originaria delle stesse cattedrali francesi, sottoposte almeno dal 1837 a sistematici debadigeonnages da uno stuolo di restauratori sostanzialmente digiuni di argomenti storici e semmai seguaci del Ruskin nell'apprezzare la viva pietra. Non si dimentichi che il restauro francese nell'Ottocento viene condotto avanti dalla corporazione degli architetti in nient'affatto pacifico accordo con i cultori di storia, ed in ogni caso sotto la rigida regia degli archeologi che vedono nel debadigeonnage l'unico modo per mettere in evidenza gli apparecchi lapidei, precipuo oggetto dei loro interessi filologici [4]. Inoltre il culto del materiale precario, riscattato dal magistero del mosaicista o dalla venustà del colore, è direttamente funzionale, come si è detto, alla configurazione della prima casistica di edifici in tecnica mista – ferro e muratura – richiesta dai nuovi tempi, in cui la componente effimera è dominante, sotto forma di richiesta di modularità e flessibilità per non parlare infine della esigenza più stringente: quella di ricorrere alla tecnica povera della muratura intonacata, in momenti storici di grande ristrettezza economica a livello europeo, o quanto meno ad una pietra di scarsa durevolezza, cui quindi il colore o l'intonaco soccorre come "strato di sacrificio" superficiale, e proprio alla guisa dei momenti che si stavano "riscoprendo".

Basti pensare ai Panoramas progettati ed eseguiti da Hittorf: il Cirque d'Eté ai Champs Elisées (1840) ed il Cirque d'Hiver (o Napoléon, 1853) [5]. Sono strutture sostanzialmente effimere, anzi effimere per programma espresso, coperte da velari tesi su corde metalliche e realizzate con materiali precari, come strutture intonacate o maiolicate, legname ed il ferro stesso. Esse facevano parte di una grande sistemazione "per il tempo libero" e sostituivano precedenti strutture, parimenti cilindro-coniche, realizzate con materiali ancor più precari per esporre tele cilindriche di straordinario sviluppo, da osservare dal centro. I Panoramas di Hittorf sono i progenitori del cinematografo, e come tali erano considerate strutture effimere, da sostituire, al primo mutamento delle tecniche di proiezione e di visione, con altre più efficienti, come essi stessi avevano sostituito strutture anteriori, ormai desuete. La decorazione esterna ed interna di tali "circhi" destinati alle masse parigine attinge all'esperienza dell'Architecture polychrome, per la stessa ammissione di Hittorf,

che vede nel colore l'unica possibilità di riscatto di un materiale così deperibile e "volgare".
La struttura metallica si accompagna quindi, sul nascere, col carattere effimero delle strutture; anche Baltard, l'autore delle Halles con F.E. Callet (1853-1858), è consapevole del carattere effimero di quel grande spazio costruito, in cui l'impianto è estensibile e moltiplicabile a piacere sulla base di una griglia modulare, e Baltard, guarda caso, è uno dei difensori più accesi dell'Architecture polychrome.
Ecco dunque che architettura effimera, architettura "povera" ed architettura policroma sono tutt'uno, nell'esperienza dei francesi a metà del secolo, ed ecco che tanto Hittorf che Baltard pubblicano i loro prototipi di un nuovo modo d'intendere l'architettura rispettivamente nel 1841 e nel 1856, per non parlare dell'ormai grande diffusione dei periodici d'attualità.
Se si pensa che G.B.F. Basile pubblica nel 1859 i suoi *Principii di aussetismo architettonico con applicazione ad un progetto di museo in Atene*, con ciò esponendo un progetto di museo basato sulla possibilità di incremento programmato delle strutture (aussetismo) in corretto stile neogreco, valido per le nuove tipologie dei musei, delle biblioteche, degli ospedali ecc., ecco che il legame con l'esperienza delle Halles è immediata, anche se prevalentemente incentrato sul metodo, più che su assonanze formali o identità di materiali.
Giovan Battista Filippo si reca a Parigi in occasione delle Esposizioni del 1867 e del 1878, rappresentando la municipalità palermitana, e redige razionali commenti su quanto ha visto dal vero, fin dal 1864 è impegnato in antagonismo con Damiani Almeyda nel concorso per la progettazione del teatro Massimo, che vedrà Gottfried Semper presiedere la commissione di giudizio. Ma è anche colui che nel teatro Massimo impiegherà una rarissima formula per il capitello corinzio, individuata nel corso di studi esigentissimi sugli *Ordini architettonici della scuola italica in attinenza con le forme vetuste della Sicilia ecc.*, ed in particolare sul capitello corinzio di Solunto, proprio quello impiegato nel teatro Massimo. Lunghissimi studi sulla *Curvatura delle linee nell'architettura antica, con metodo di studio dei monumenti*, accertano la finezza con la quale Giovan Battista Filippo è al corrente degli studi coevi sul Partenone, e li verifica ad Agrigento; egli d'altra parte è magna pars delle commissioni ufficiali per il restauro dei templi greci di Sicilia e ne promuove rilievi ai fini di restituirli al pristino aspetto, oltre che ad intervenire come ingegnere per problemi di consolidamento e di pronto intervento.
È aggiornato quindi su quanto succede almeno in Francia, ed è coinvolto nel restauro come nella progettazione ex novo, infondendo in quella i risultati dei suoi studi archeologici, e pubblicando assiduamente i risultati di tali studi, come le fasi della progettazione (si ricordi l'opuscolo sul calcolo della struttura in ferro della copertura del Massimo).
Damiani Almeyda non è da meno, e sul piano della formazione culturale e scientifica e per l'incisività della sua azione anche a livello di strutture statali e municipali, nonché universitarie; il progetto per il teatro Politeama è del 1865, e la fabbrica è conclusa nel 1874 [6]. Si occupa anch'egli intensamente di ricerca storica mediante il rilievo, e molto belle sono le tavole litografate delle *Istituzioni ornamentali sull'antico e sul vero*, edite tardivamente nel 1889 dopo più di un ventennio di studi, che lo avevano visto in Grecia, a Parigi, a Londra. È quindi anch'egli un uomo di apertura internazionale, formatosi alla scuola dei rilievi dei Prix de Rome, fautori, come si è visto, dell'Architecture polychrome; più e meglio di Giovanni Battista Filippo è convinto degli argomenti di Hittorf dal momento che il Politeama è un autentico, rarissimo cimento di architettura policroma d'intonazione greco-sicula, gravido di meditazioni non solo sulla policromia dei templi, ma anche su quella delle pitture murali pompeiane ed ercolanesi, ch'egli conosce de visu, essendo nato a Capua, avendo studiato a Napoli ed essendo giunto a Palermo a venticinque anni compiuti. Le sue *Istituzioni ornamentali* documentano non solo il Partenone policromo secondo il Durm, ma anche Segesta e Selinunte, oltre che pitture murali pompeiane, rilevate dal vero con un segno sensibilissimo memore della scuola dei Prix de Rome.
Ecco quindi che i due monumenti coevi, i teatri Massimo e Politeama, e due architetti quasi coetanei (Almeyda è più giovane di Basile di nove anni) sono sufficienti a documentare sommariamente uno stato della cultura architettonica a Palermo confrontabilissimo al clima internazionale, ed anzi imbevuto di esso, in un momento peraltro in cui la città è ancora in posizione centrale rispetto all'Europa, come dimostrato peraltro sul piano dell'intraprendenza commerciale da tre generazioni successive della famiglia Florio.
I connotati salienti di tale clima sono, come si è detto, la dedizione agli studi sulla Sicilia greca e medievale, sulla scia dell'esempio francese e nello stesso ambito di gusto, con la concreta conoscenza della casistica dell'architettura parigina contemporanea; è indubbio che Ernesto Basile si muove nella stessa ottica, dato il suo stretto rapporto di collaborazione col padre e la frequentazione dell'ambiente palermitano, negli anni giovanili, che sono poi quelli formativi. La svolta liberty avviene in un clima che è caratterizzato da una curiosità accesa per i modelli della cultura viennese, che si propongono come più prestigiosi contro lo sfondo tendenzialmente involutivo del secondo impero francese; il carattere "ippodameo" delle composizioni di Ernesto fa fede peraltro di un tenace sostrato classicista, che solo in poche occasioni "private" – quelle della nuova tipologia del villino – viene abbandonato, con l'alibi storicista del medioevo siculo "minore". Lo stesso discusso palazzo del Parlamento a Roma ribadisce il tema del collegamento basiliano con la poetica Beaux Arts, nonostante gli stilemi viennesi dettati dalla voga del momento; poetica demodée, peraltro come già avevano capito i contemporanei, che annusavano nell'aria la svolta neobarocca d'intonazione romana, presagio ben netto di un gusto ufficiale proteso verso la restaurazione del gusto "imperiale".
La misura di tale svolta dà l'occasione dell'Esposizione del Cinquantenario svolta a Roma nel 1911 [7]. L'assenza forse non casuale di Giulio Magni [8] tra i progettisti incaricati è un segno probabile della ripugnanza di un architetto per tanti versi confrontabile ad Ernesto per il programma culturale della mostra, che imponeva esplicitamente il repertorio manierista e barocco romano, con più di una indicazione verso una retorica tutta carducciana della romanità, segno dell'incipiente peso del gusto ufficiale nel delineare i destini dell'architettura "nazionale". Piacentini, Venturi, Bazzani delineano la cornice ufficiale dell'esposizione, con i suoi fabbricati principali commisti di motivi tardocinquecenteschi e di intonazioni "imperiali"; lo stesso Hoffmann è sensibile alla sirena classicista – peraltro mai rinnegata – ed indulge a cadenze boekliniane nel tentativo di uniformarsi ad un clima che si sta generalizzando.
La partecipazione di Ernesto all'esposizione consiste in una calibratissima ma gelida contaminazione dei motivi della Zisa e della Cuba palermitane, racchiusa in un blocco volumetrico serrato. Egli era per un verso obbligato dal programma della mostra "etnografica" a dar conto delle bellezze siciliane; dall'altro la categorica separazione tra arte nazionale ed arte etnografica (cioè provinciale) gli fa sentire l'imbarazzo della condizione marginale assunta dalla Sicilia in quel contesto, e non solo in quello, e lo induce ad un'esercitazione calligraficamente ineccepibile, ad una dimostrazione accademicamente perfetta delle virtualità riposte nello studio ravvicinato dei monumenti, quale suo padre lo aveva avvezzato a fare e quale gli impegni universitari quotidianamente lo inducevano a perseguire. Espunto il liberty dal clima di crociata anti-austriaca che ormai serpeggiava in Italia, Ernesto Basile ripiega sulla matrice storicista della sua formazione giovanile, e dà inizio ad una compassata, meditata ritirata dal mondo della progettazione sperimentale cui le avversità degli anni avvenire daranno il tono cupo dell'auto-esclusione, della misantropia.

1. S. Caronia-Roberti, *E. Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia*, Palermo, 1935.
2. P. Marconi, *I Basile*, Urbino, 1939.
3. L. Patetta, *L'architettura dell'Eclettismo, fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milano, 1975.
4. F. Bercé, *Les premiers travaux de la Commission des monuments historiques 1837-1848*, Parigi, 1979.
5. S. Bordini, *Jacob Ignaz Hittorf e l'architettura dei panorami*, in «B.S.A./Ricerche di storia dell'arte», n. 3, 1976.
6. A.M. Fundarò, *Palermo 1860/1880 - Una analisi urbana attraverso progetti ed architetture di G. Damiani Almeyda*, Palermo, 1974.
7. P. Marconi, *Roma 1911. L'architettura romana tra italianismo carducciano e tentazione "etnografica"*, in *L'Esposizione Internazionale del 1911 a Roma*, Catalogo della mostra, Roma, 1980.
8. Per G. Magni cfr., P. Portoghesi, *L'Eclettismo a Roma 1870-1922*, Roma, s.d.

Ernesto Basile e l'art nouveau
Umberto Di Cristina

«Cette école tient à mettre spécialement en lumière la caractère du beauté et les avantages du décor inspiré par l'observation directe des êtres et de la vie». Così può leggersi nello statuto dell'Ecole de Nancy fondata nel 1901, praticamente operante da almeno un quindicennio con l'attività della fabbrica di mobili moderni di Emile Gallé. Così fiori, foglie, tralci, insetti, molluschi, che costituiscono il vocabolario degli artisti art nouveau, vengono osservati, utilizzati e trasfigurati in forme fantastiche sino a divenire energia vitale, valore simbolico, nucleo formale delle architetture, degli oggetti, degli ambienti, che venivano realizzati nel segno di un necessario ritrovamento delle arti, per ritrovarne unità stilistica e aderenza ai bisogni ideali e materiali della nuova società che si andava formando.
I principi dell'Ecole de Nancy e del movimento moderno si diffondono rapidamente in Europa ed in America, sia pure con differenziazioni sostanziali, derivanti dall'accentuazione o dalla posizione che ciascun movimento, in ogni capitale culturale, dava ai termini del rapporto funzione-simbolo-decorazione ed a quello natura-arte-bellezza.
In Italia le cose vanno diversamente ed il modernismo stenta ad affermarsi e soprattutto a diventare scuola e movimento culturale partecipe del dibattito ideologico che in Inghilterra, Francia, Germania, Austria, Belgio, Olanda, si sviluppa con grande forza, coinvolgendo artisti e artigiani, dalle esperienze più diverse, attratti dal desiderio di cimentarsi in un processo creativo nuovo, totalizzante le varie branche dell'arte e che conferisce a quelle applicate una dignità e un rapporto diverso con quelle maggiori quali la pittura, la scultura e l'architettura.
In Italia le resistenze della cultura accademica alla rottura con la "tradizione italiana" sono assai grandi, e quanti, artisti o artigiani, si avvicinano alle nuove esperienze europee, lo fanno il più delle volte con timidezza, raggelati da modelli di riferimento culturali cui sono stati educati, da un eclettismo di maniera che li spinge verso un revival di forme del passato, rilette ed utilizzate secondo quanto esigevano le "fabbriche" nelle loro funzioni nuove e nei loro valori rappresentativi. Tuttavia l'art nouveau ed il modernismo si fanno strada, ad opera di alcune grosse personalità, soprattutto a Milano, a Torino, a Palermo ed in qualche misura a Bologna e a Firenze; ma l'adesione al nuovo stile di molti sembra forse dettato più che da profondi convincimenti, dall'opportunità di liberarsi da una condizione di provinciale povertà di idee e di impotenza creativa nella quale ci si sentiva costretti.
Diverso dagli altri sembra essere, in Italia, il caso di Palermo e non tanto perché le qualità e lo spessore artistico di Ernesto Basile, in talune delle sue opere, appaiono di grande rilevanza e paragonabili a quelle dei maestri europei suoi coevi (forse più di ogni altro architetto italiano del suo tempo), quanto perché l'approdo al modernismo di Basile può essere considerato frutto di un'autonoma, profonda ricerca, di una elaborazione culturale che parte da lontano, dagli studi sui caratteri propri dell'arte, di una sofferta concettualizzazione dei problemi espressivi, che costituivano nodi da sciogliere per un rinnovamento dell'architettura, ed il suo affrancarsi dalla volgarità dell'imitazione del passato.

Certo, prima di un giudizio così compiuto sull'importanza dell'opera di Ernesto Basile, sui suoi caratteri autonomi e differenti e sulle motivazioni ideali che l'hanno determinata, occorrerà che siano completati le ricerche e gli studi che Gianni Pirrone conduce da anni, con grande amore, sull'enorme materiale (schizzi, disegni, lettere, scritti e documenti) oggi in possesso della Facoltà di Architettura di Palermo ed in parte esposti in questa Biennale di Venezia; e sarà necessario conoscere interamente scritti ancora inediti, già parzialmente studiati da Vittorio Ziino ed attualmente criticamente valutati dai suoi allievi Antonio Catalano e Giovanni Lo Jacono. Soprattutto questi scritti, che sono, si badi bene, dal 1882, capitoli di un'opera non interamente completata e corretta che E. Basile titolava *Architettura: dei suoi principi e del suo rinnovamento*, potranno fornire una delicata chiave di lettura della sua opera, delle oscillazioni tra classicismo, manierismo e modernismo che la caratterizzano e dare conferma dei riferimenti culturali ed artistici cui si appoggia la sua ricerca, delle riflessioni che egli fa sul passato e sul presente, delle convinzioni alle quali perviene per cambiare strada e rinnovare l'architettura.
Certo appare singolare quanto E. Basile ad un certo punto scrive: «Intanto, poiché abbiamo fatto finora per riguardo al simbolico, opera demolitrice, è tempo di spiegare in che modo intendiamo che possa venire razionalmente e liberamente ricostruito. Quel moderno impulso vigoroso per lo studio delle forme della natura deve spontaneamente manifestarsi in tutta quella parte del simbolico che è ornamentazione sovrapposta all'organismo. Quest'ornamentazione consiste difatti nella sua più grande generalità di forme prese in prestito al regno vegetale: foglie, frutta, fiori. L'arte ingentilisce e attenua con queste forme che si appartengono a cosa tutta delicata e tenera e soffice la durezza e la rigidità dei materiali su cui la sua attività si svolge». Basile avverte già nel 1882, sia pure in modo non chiaro, che la direzione del rinnovamento passa per un diverso atteggiamento verso gli elementi della decorazione, capaci di esorcizzare i valori simbolici connessi alle nuove tipologie edilizie, ai monumenti della borghesia, anche se i temi che egli affronta in questi anni trovano uno svolgimento decisamente classicheggiante (monumento a Vittorio Emanuele, nel 1881, palazzo di Giustizia in Roma nel 1884), che sembra immune dalle riflessioni problematiche che lo travagliano.
La storicità dei significati dell'arte architettonica sembra essere il punto di partenza di Ernesto Basile (i riferimenti agli insegnamenti teorici di Camillo Boito in Italia e di Gottfried Semper in Germania sembrano evidenti) e solo un lento affinamento teorico dell'intreccio intimo tra funzione, struttura ed espressione (individuata in un primo momento nell'ornamentazione), nella storicità degli stili, può giustificare l'evoluzione della sua produzione architettonica, più che un'adesione acritica, professionale ed in certo senso opportunistica, alle posizioni del modernismo europeo.
Il distacco progressivo dalle forme neoclassiche ed il peregrinare attraverso formulari stilistici di chiara derivazione medievale, sono da considerarsi testimonianze di un processo teorico che lo porterà ad una maturazione culturale e ad una autonomia artistica di grande valore, le cui valenze possono ritrovarsi nelle coeve produzioni degli artisti di scuola franco-belga e di scuola austriaca.
Tutto il vocabolario figurativo dell'art nouveau e i postulati teorici che ne alimentano la pratica in architettura e nelle arti applicate, sono utilizzati da Basile, ma, a differenza di quanto non accade in altri, nel nostro paese, l'uso che egli ne fa, nella ricerca della sua identità artistica, gli consente di pervenire a forme inedite che vanno al di là della routine applicativa o della loro sovrapposizione a modelli di altra derivazione stilistica.
La linea curva, l'asimmetria, la spirale, il fitomorfismo, il dinamismo, la flessibilità e la liquida mobilità degli elementi strutturali e decorativi, costituiscono la trama logico-formale attraverso la quale Basile perviene, nelle sue opere migliori, a due risultati indiscutibili, che lo accomunano in qualche misura ai maggiori maestri europei, Horta, Van de Velde, Mackintosh, Hoffmann: l'unità struttura-decorazione e la correlazione architettura-ambiente.
Il villino Florio all'Olivuzza (1899-1903), i cui interni sono stati distrutti da un incendio nel 1962, e le ville Basile (1904) e Fassini (1903, quest'ultima distrutta nel dopoguerra) sono esempi purissimi di come linee architettoniche, forme decorative e ornamentali si ripropongono nel generale e nel particolare in una unità linguistica ricca ed intensa di connotazioni e di motivi il cui impiego alla scala architettonica e a quella del dettaglio (ed in ogni materiale, la pietra, il ferro, il legno) denotano una padronanza assoluta della propria creatività ed inventività nell'organizzazione complessa, funzionale e strutturale della "fabbrica".
Ma la declinazione modernista alla quale E. Basile dà una accentuazione inconfondibile è il rapporto tra architettura ed ambiente, avvertito come segno distintivo della necessaria continuità percettiva della bellezza, da fruire all'interno e all'esterno dell'edificio. È evidente che correlazione e continuità fra esterni ed ambienti interni, stabilite dalla decorazione, dagli infissi, dalle minuterie metalliche, dagli arredi, dai mobili, dalle pitture parietali, dalle tappezzerie, dalle stoffe, dal decoro dei soffitti, dai tappeti, dagli oggetti superflui e da quelli di uso corrente, non sono sempre possibili, avendo valore rilevante la qualità e la disponibilità (economica e non) della committenza; ma Basile cerca di conseguirle ogni volta che sia possibile, coinvolgendo, in un processo creativo unitario posto in risonanza con il suo, l'operosità di artigiani di diversi settori, così come del resto faceva per gli esterni con scalpellini, intagliatori, ceramisti, artigiani del ferro. Gli arredi di villa Florio, dell'Hotel Villa Igea, di casa Basile, di villa Deliella, della palazzina Ravà, dei primi anni del secolo, e quelli più tardi di Montecitorio e della Cassa di Risparmio di Palermo, sono esempi, pur nella diversità dei risultati conseguiti, dell'impegno totalizzante di Basile verso quella completezza espressiva, con cui si identifica l'art nouveau nelle sue esemplificazioni più rilevanti oltre che nei suoi postulati teorici.
È il rapporto con la ditta Ducrot (erede della Carlo Golia che operava a Palermo sin dal 1870) che

consente a Basile di realizzare gli ambienti particolari degli edifici che progetta, ma anche di sviluppare la sua vena di designer di mobili da produrre serialmente per un pubblico più vasto, che non quello della aristocrazia e della grande borghesia, di cui è diventato l'architetto prestigioso.
È, questa, cosa non secondaria nella valutazione complessiva della personalità di Basile, nel panorama modernista italiano ed europeo.
Il problema della produzione industrializzata di oggetti e mobili rimane sostanzialmente inconciliabile (nonostante le affermazioni teoriche) con la concezione formale che ne avevano gli artisti art nouveau.
L'impossibilità della loro riproduzione seriale, per la preziosità dei materiali da impiegare e la complessità dei procedimenti costruttivi, confinò gli oggetti e gli arredi art nouveau nel campo dei prodotti di lusso e costosissimi, rivolti ad un pubblico esigente e raffinato. Gli arredi ed i vetri della École de Nancy, i lumi di Louis Comfort Tiffany in America, gli stupendi mobili di Louis Majorelle, modellati, come sculture con l'argilla, ed ornati di ricchissimi bronzi, le complesse e raffinate boiseries e sale di Eugène Vallin, i mobili dalle musicali geometrie di Mackintosh, gli oggetti di esuberante fantasia di Victor Horta, non hanno possibilità di essere pensati secondo una produzione industrializzata, se non in piccolissima serie e limitatamente a qualche esemplare.
Lo stesso può dirsi di certi arredi di Basile, quelli per i Florio, per i Lemos, per i Francavilla. Ma con Ducrot egli sperimenta la possibilità di una produzione, la cui ripetibilità può essere affidata alle macchine, senza abbandonare il rigore formale dell'ispirazione modernista (almeno negli anni in cui più intenso appare manifestarsi il suo talento artistico e più fecondi sono i risultati della sua poetica architettonica art nouveau).
Conservando la sinuosità della linea, la purezza degli intagli, l'uso di elementi fitomorfici e zoomorfici (conchiglie, crostacei) egli fa realizzare a Ducrot mobili per sale da pranzo, per camere da letto, per studi, di raffinata concezione ma di semplicità costruttiva, che hanno notevole successo ed un impiego abbastanza diffuso. I riferimenti linguistici non sono più da ricercare tra quelli dell'Ecole de Nancy o dell'Association pour l'Art di Bruxelles, ma piuttosto nelle esperienze viennesi di Hoffmann e della Secessione, nell'esprit de géométrie che la anima insieme agli inquietanti misteri del simbolismo, e nelle formulazioni di Van de Velde sul rapporto industria-design.
Nell'esposizione di Torino del 1902 il binomio Basile-Ducrot è a confronto con la produzione mondiale dell'art nouveau, presente numerosissima. I mobili disegnati da Basile per tre ambienti (stanza da letto, salotto, studio) hanno una essenzialità strutturale sorprendente, capace però di esaltare il design teso ad una linea di espressività dinamica secondo il vocabolario modernista; i mobili "Torino" hanno riconoscimenti e successo e per molti aspetti si contrappongono alla più complessa ed artigianale produzione dei Quarti, Zen e Cometti.
Nelle successive esposizioni di Venezia del 1903 e del 1905 ed in quella di Milano del 1906, la ricerca funzionale di Basile per il mobile producibile in serie lo conduce progressivamente a distaccarsi dalla "decorazione" come parte essenziale della linea e della forma (le esigenze del produttore-committente lo impongono?) e la collaborazione Basile-Ducrot scema lentamente verso una linea chiaramente involutiva; dopo il 1907 il rapporto diventerà saltuario e comunque collegato alla realizzazione di ambienti particolari (Cassa di Risparmio, Kursaal Biondo, Montecitorio).
Anche questo aspetto dell'impegno modernista di Basile designer, non rivolto soltanto alla creazione unica di ambienti in sintonia formale con le sue architetture, ma indirizzata nel concreto, e non soltanto in modo teorico, al "bello" nella vita quotidiana, andrà meglio valutato, anche forse per comprendere i limiti del rapporto arte-serialità, che non sono soltanto insiti nei canoni estetici dell'art nouveau e nelle peculiari capacità espressive di Ernesto Basile.
Anche in questo senso la retrospettiva che la Biennale 80 dedica a Basile, con la riproposizione di alcuni dei "pezzi" ancora reperibili (dal famoso e bellissimo paravento di villa Igea allo studio di Torino, alla sala da pranzo di Milano) potrà essere grandemente utile.

La critica contemporanea, nell'ottica di un recupero operativo della storia quale "materiale" specifico della progettazione architettonica, palesa un nuovo e più positivo atteggiamento nei confronti di quei fenomeni artistici che hanno caratterizzato la cultura ottocentesca fino ad arrivare agli inizi del XX secolo.
È in atto, infatti, una revisione critica dei contenuti culturali e disciplinari di tutto un secolo di produzione architettonica a cui, troppo spesso, la critica sviluppatasi "sulle ceneri del Movimento Moderno" ha finora negato una adeguata dimensione nell'ambito del dibattito contemporaneo.
Nell'ansia di voler celebrare il poderoso balzo in avanti rappresentato dal movimento per il rinnovamento del repertorio tematico ed espressivo dell'operare architettonico, la storiografia specifica ha agito, con strumentali e, sovente, mistificatorie generalizzazioni oscurantiste, una discriminante negazione di tutta la produzione architettonica che va dall'esperienza neoclassica a quella modernista, liquidandola come "combinatoria e antistorica".
Il particolare taglio critico di queste interpretazioni ha imposto alla storiografia contemporanea il «ritorno alla fragranza del documento originale» quale pregiudiziale scelta metodologica capace di confortare contro ogni equivoco e distorsione [1].
In questo senso i materiali conservati nella dotazione Basile-Ducrot costituiscono, pur con i limiti di una raccolta incompleta e ancora – è auspicabile – in crescita, un'occasione assolutamente straordinaria per aprire un discorso sulla cultura architettonica siciliana del XIX secolo e sui suoi legami con quella europea.
La particolare coincidenza per cui la "dotazione" è stata messa insieme, senza soluzione di continuità, da due delle personalità più interessanti che il panorama della cultura architettonica dell'Italia post unitaria presentasse, rende la raccolta un corpus documentario omogeneo e di notevole pregio qualitativo.
Rinviando ad altra sede e alla esplorazione e "ricostruzione" del materiale mancante, ogni considerazione specifica, attraverso l'esame dei documenti (in atto conservati presso l'Istituto di Elementi di Architettura di Palermo) è possibile cogliere in pieno le attese di un secolo costantemente teso nello sforzo di riscattare, attraverso un'operazione fondamentalmente critica, il linguaggio espressivo a una nuova dignità.
La crisi di intere generazioni di architetti che non riescono ad allinearsi con la necessaria chiarezza ai progressi segnati nelle altre discipline, è più drammaticamente evidenziata dalla frattura che caratterizza i rapporti fra la didattica dell'architettura e una tecnologia in continua evoluzione.
I "testi" di riferimento sono ancora quelli della prima metà del secolo e riconducono alla dicotomica configurazione organizzativa delle scuole francesi del periodo post-rivoluzionario: l'Ecole des Arts et Métiers e quella delle Beaux Arts.
Tra i più citati è ancora J.L.N. Durand attraverso la diffusione delle varie ristampe dei *Recueil et parallèle des édifices anciens et modernes* (1800) e i *Precis des leçons d'architecture donné à l'école royale polytechnique* (1802-1805) con i quali

enunciò quello che poi è stato definito come una sorta di "determinismo compositivo" applicabile con le medesime garanzie di qualità a tutte le occasioni che la pratica professionale poteva presentare.
Si trattava, in breve, della prima rivisitazione sistematica dei modelli ereditati da tutte le epoche precedenti (greca, romana, precolombiana, ecc.) di modo che il "nuovo stile" potesse giovarsi del confronto critico con tutta quanta la produzione architettonica precedente.
Le sue elaborazioni «preannunciano l'intera produzione degli ingegneri dell'Ottocento. Sono già chiari tutti i caratteri: il modo di comporre per accostamenti meccanici, l'indipendenza del congegno strutturale dalla rifinitura degli elementi, la predilezione per le quote a cifra tonda e per le forme elementari che riducono al minimo l'arbitrio del progettista; li ritroveremo nelle opere di Paxton, di Eiffel, di Contamin, di Le Baron Jenney, di Hennebique» [2].
Notevole importanza rivestono pure, quale "manuale" per gli architetti del XIX secolo il *Palais, maisons, et autres édifices dessinés à Rome* (1809), (inspiegabilmente mancante da questa raccolta), ed il *Recueil de Décoration Interieures* (1801) di Percier e Fontaine, gli architetti ufficiali dell'imperatore fino al 1812, anno nel quale si dedicarono a pieno tempo alla scuola Beaux Arts, da loro stessi fondata.
Da ricordare ancora i tre volumi di Paul Letarouilly sugli *Edifices de Rome moderne*, che pur se pubblicati più tardi (1840), sono stati individuati da H.R. Hitchcock come la «bibbia di intere generazioni di architetti di tutto il mondo» (nel secolo XIX).
Un notevole contributo verso la chiarificazione dell'uso che di questi "materiali" si doveva fare nella progettazione di nuovi organismi architettonici fu dato dalle prime storie dell'architettura di ampio respiro quali quella di Thomas Hope, tradotta in italiano nel 1840 (più volte citata da G.B.F. Basile nei suoi scritti, ma mancante fra i testi della biblioteca), ed ancora *A History of Architecture in All Countries from the Earliest Times to the Present Day* di James Fergusson, primo tentativo sistematico per una vera e propria storia universale dell'architettura (è da segnalare che tra i libri della biblioteca è stato possibile ritrovare solo il primo dei tre volumi che componevano l'opera).
Fin qui i vari tentativi (attraverso un esame dei soli libri conservati presso la dotazione Basile) per individuare con un'analisi comparativa della produzione architettonica antica uno "stile" per l'architettura che rispondesse in maniera soddisfacente alle nuove istanze poste da una società in continua trasformazione.
Ma dove l'esperienza non poteva intervenire in aiuto agli architetti moderni con i suoi archetipi storicizzati, vale a dire nel momento in cui si trattava di progettare organismi architettonici per i quali non esistevano riferimenti tradizionali, se non recentissimi (come il padiglione reale di Brighton di John Nash), il problema del linguaggio architettonico imponeva l'esperimentazione di soluzioni assolutamente non convenzionali, rivoluzionarie.
Secondo l'antitesi già consolidata tra ingegneri e architetti, per altro codificata da César Daly, teorico dell'eclettismo architettonico francese, gli uni si sarebbero dovuti occupare dei fabbisogni funzionali della società e gli altri di quelli di ordine morale.
Evidentemente, col permanere della contrapposizione di netta derivazione romantica tra chi "agiva secondo ragione e chi secondo il sentimento" non esisteva alcuna possibilità che permettesse di superare l'impasse segnato dalla cultura architettonica.
Si trattava, quindi, di porre il problema in maniera da individuare chiaramente i limiti entro i quali i rapporti tra architettura e tecnica si sarebbero dovuti organizzare, senza che l'una fosse strumentalizzata dall'altra.
Per restituire all'architettura la sua autonomia espressiva, rinnovandone oltre che i contenuti anche il linguaggio, era quindi necessario individuare l'ambito entro il quale pervenire, con l'ausilio delle nuove tecnologie costruttive, ad una nuova "dimensione formale della bellezza" svincolata da ogni contaminazione dovuta alle codificazioni accademiche.
Con ciò non si vuole affermare che fosse necessaria un'operazione di azzeramento culturale nei confronti delle esperienze precedenti quanto invece la necessità di una conoscenza critica e prospettiva che fosse capace di attualizzarsi attraverso un processo metabolico estrinsecato con l'uso degli strumenti messi a punto dalla moderna tecnologia.
Al di fuori di questa strada esisteva una duplice possibilità di azione i cui risultati, da un punto di vista concettuale, comportavano lo stesso rischio: la subalternità del linguaggio architettonico rispetto ai modelli classici o la strumentalizzazione dell'architettura da parte della tecnica.
Una problematica che in fondo, ci rimanda a tempi a noi molto più vicini, visto che non sono ancora sopite le recenti polemiche suscitate dalla costruzione del Centro Pompidou a Parigi. Le tipologie che all'interno del dibattito ottocentesco possono risultare molto eloquenti per una ulteriore chiarificazione dei termini disciplinari della querelle sono i teatri e gli edifici costruiti in occasione delle prime esposizioni universali.
Gli ampi ed articolati riferimenti bibliografici conservati tra i libri di questa biblioteca e gli scritti di G.B.F. ed E. Basile inerenti i due temi che forse più di altri caratterizzarono gli "svolgimenti" dell'architettura del secolo scorso fino ai primi anni del Novecento stanno a denotare l'enorme importanza che queste realizzazioni rivestirono per tutti coloro i quali si muovevano nell'ambito di una cultura disciplinare della quale erano intuiti i limiti derivanti dai legami con la tradizione storicistica.
La diffidenza che circondava le costruzioni true style in cui era assente ogni sovrapposizione decorativa che non scaturisse dalle caratteristiche formali e materiche dei componenti strutturali, rendeva difficile il pieno recepimento di questi organismi architettonici quali modelli di riferimento per gran parte degli operatori del settore.
La tensione verso il "bello" era ancora molto forte mentre, d'altra parte, «il n'y à pas se faire illusion sur la beauté architecturale» delle Galeries des Machines – come scriveva H. Gautier a proposito dell'Esposizione Universale parigina del 1867. «C'est simplement un colosse, una création titanesque de notre métallurgie..., un gazomètre».
Mancava a questo edificio, nel momento in cui l'architettura era ancora largamente intesa come «l'art de construire selon les principes du beau» [3], «le soin décoratif..., l'aspect monumental» che invece avrebbe contraddistinto il "Trocadero" del 1878, al punto da fare esclamare allo stesso cronista entusiasta: «C'est l'architecture..., on sent la main d'architectes amoreux de leur art, qui ont cherché le beau à travers le gigantesque, et l'original à travers le métallique» [4].
Il "nuovo stile dell'architettura", cui fa riferimento J. Fergusson a proposito dell'esposizione londinese del 1851, cominciava ad essere recepito anche dagli architetti che in un primo momento erano rimasti esclusi da questo ambito sperimentale e, anche se per parti, le soluzioni tecnologiche individuate cominciavano a fare breccia anche tra i più autorevoli esponenti dell'eclettismo storicistico internazionale.
Tra i molteplici teatri realizzati in questo periodo di tempo, l'Opera di Parigi di Charles Garnier, che in questo ambito disciplinare è certamente una delle voci più interessanti, costituisce un esempio alquanto emblematico di questa particolare situazione.
La lezione funzionalistica che da Durand in poi aveva cominciato a diffondersi dalle scuole politecniche francesi veniva recepita consapevolmente dall'architetto parigino e plasmava vistosamente la sua opera al punto di permettergli di adottare soluzioni di assoluta avanguardia nella concezione strutturale della sala e dei palchi onde pervenire ad una organizzazione distributiva estremamente articolata ed efficiente.
Ma l'adesione ai principi funzionalisti, chiaramente, non presuppone quella ai nuovi indirizzi formali già individuati o almeno intuiti da una parte della cultura.
Mentre, infatti, il programma funzionale dell'Opera risulta estremamente "moderno", per ciò che riguarda la composizione stilistica dei prospetti, l'edificio risulta caratterizzato da un coacervo di riferimenti linguistici dedotti dall'esperienza storicizzata; e questo perché Garnier era pienamente consapevole del fatto che «si du domaine des faits rationnels on passe dans le domaine artistique, si de la discussion des programmes usuels on passe à la discussion du programme architectural, de la précision on tombe dans le vague, de la netteté de pensée on tombe dans le sentiment» [5].
Analoghe considerazioni possono essere fatte a proposito del progetto di G.B.F. Basile per il Teatro Massimo di Palermo nel quale, ad un impianto urbanistico e distributivo estremamente lucido e significativo e ad una aggregazione volumetrica quanto mai sapiente non corrisponde, per ciò che concerne la definizione stilistica, una eguale capacità di invenzione.
Ai nuovi assetti socio-politici che cominciavano a delinearsi in tutta Europa corrispondevano nuovi compiti per gli architetti e nuove possibilità di operare all'interno di una società che, soppiantando le vecchie gerarchie egemoniche, aveva trovato nei teatri e nelle esposizioni momenti per una autentica

autorappresentazione significante.
Anche gli scritti dei più autorevoli rappresentanti dell'Accademia, agli inizi del secolo XX, risultano farciti di spinte funzionalistiche ed antistilistiche, ma non per questo, unilateralmente, teorici ed operatori dell'architettura trovano l'accordo per il superamento delle posizioni ottocentesche.
Eppure si era già fatta strada la consapevolezza del fatto che le regole secondo le quali si era giudicata l'architettura fino ad allora erano state messe in crisi da un'arte basata essenzialmente sul senso del disegno e delle caratteristiche intrinseche di ciascun materiale.
In questo senso l'art nouveau, riprendendo l'insegnamento di W. Morris che per primo aveva teorizzato la rivendicazione alla sfera del sociale del controllo delle modificazioni ambientali a tutte le scale, "dal cucchiaio alla città", si propone quale "via" per superare la dicotomia che, a volte strumentalmente, aveva contrapposto fino ad allora architettura e tecnica.
I nuovi materiali ben si prestano ad inverare le teorie propugnate da W. Crane (*The Claims of Decorative Art*, Londra, 1892 mancante nella dotazione Basile; *The Bases of Design*, Londra, 1893), discepolo di W. Morris, e da Van de Velde che, rispettivamente dall'Inghilterra e dal continente, si muovono per la diffusione di una nuova teoria dell'operare artistico, la quale tenendo conto delle modificazioni socio-politiche che avevano interessato la società, garantisse entro limiti accettabili la "libertà dell'artista" contro ogni condizionamento estraneo all'intuizione dovuta all'ispirazione artistica e sociale.
Il rifiuto della monumentalità ed il ricorso ad una più vasta gamma di "materiali", linguistici e costruttivi, permette di affidare il ruolo di elemento significante dell'architettura alla "linea".
Le stesse tecniche di rappresentazione, che già dall'inizio del XVIII secolo erano state studiate non più come "scienze" ma come strumenti della progettazione architettonica e, più in generale, di ogni azione artistica [6], cominciano a costituire l'oggetto di apposite trattazioni destinate ad incidere non solo sullo specifico disciplinare ma anche in ambiti artistici più allargati.
Di notevole importanza, a questo proposito, l'opera di Ch. Blanc, bibliotecario delle scuole Beaux Arts, che nella sua *Grammaire des Arts du Dessin* (Parigi, 1867), pone le basi per una vera e propria rivoluzione nel campo delle arti figurative, fissando i presupposti che saranno alla base dell'affermazione dell'arte astratta.
Un ruolo primario, quali tribune tramite le quali diffondere e verificare su più ampia scala i contenuti teorici di questa "prima avanguardia di tipo culturale" nel campo dell'architettura e delle arti decorative va riconosciuto alle pubblicazioni periodiche che proliferarono, numerose e a livelli qualitativi straordinari, in tutta Europa tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo.
«Das Interieurs» a Vienna, «Die Kunst für Alle», «Die Insel», «Dekorative Kunst», «Der Architekt» in Germania, «Art et Décoration» in Francia, «The Studio» in Inghilterra, «L'Arte Decorativa Moderna» in Italia costituiscono un campione alquanto significativo di una pubblicistica attenta e qualificata, destinata a incidere profondamente per la effettiva evoluzione dei contenuti e del linguaggio dell'operazione progettuale.
Il recupero delle qualità estetiche dell'oggetto costituisce uno dei temi fondamentali di quanti operarono nell'ambito di queste avanguardie. Lo "scopo" dichiarato è duplice: da un canto col «superare l'eclettismo decorativo di forme stilistiche prese in prestito da varie età», si vuole reagire energicamente nei confronti della «confessione di impotenza creatrice» che aveva caratterizzato gran parte della produzione artistica ottocentesca; dall'altro, consci del pericolo comportato dalla serialità propria della meccanizzazione dei processi produttivi, ci si voleva impegnare per il «rinnovamento dell'ambiente materiale, pubblico e domestico», senza per ciò rinunciare alle qualità estetiche del prodotto artigianale. Così si legge nel primo editoriale de «L'Arte Decorativa Moderna. Rivista di architettura e di decorazione della casa e della via» (gennaio, 1902), che poté vantare tra i suoi collaboratori più attivi, assieme agli italiani E. Thovez, E. Basile, A. Melani, U. Ojetti, V. Pica, gli stranieri W. Crane, V. Horta, J. Olbrich, K. Sluyterman, L. Sneyers, ecc.
Il dibattito che a volte assunse i toni dell'aspra polemica, più che con i rappresentanti della vecchia Accademia, si accese tra gli operatori art nouveau e i primi teorici del movimento moderno e raggiunse il suo momento più esaltante nel giugno del 1914, in occasione della prima Esposizione del Deutsch Werkbund a Colonia.
Dal confronto tra "sperimentatori" e "tipizzatori" (Van de Velde e Muthesius) uscirono vincitori i secondi: ma fu una vittoria legata alla contingenza delle condizioni storiche. Ogni dibattito architettonico organizzato dal 1945 ad oggi, infatti, come osserva molto argutamente G.K. Koenig, «non ha fatto altro che mimare, talvolta inconsapevolmente, quel primo "recital" di Lieder sull'architettura e sul design». E gli "svolgimenti dell'architettura odierna" sia sul piano teorico che su quello della pratica professionale non fanno che sancire l'importanza delle intuizioni che hanno caratterizzato da W. Morris in poi i più attenti operatori dell'architettura moderna.

1. Cfr. P. Portoghesi, introduzione a *L'Idea della Magnificenza civile*, Milano, 1979.
2. L. Benevolo, *Storia dell'Architettura Moderna*, Bari, 1977.
3. Ch. Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin*, Parigi, 1876.
4. H. Gautier, *Les curiosités de l'Exposition Universelle de 1867*, Parigi, 1867; *Les curiosités de l'Exposition de Paris de 1878*, Parigi, 1878.
5. C. Garnier, *Le théâtre*, Parigi, 1871.
6. A. Pozzo, *Prospettiva de' pittori e architetti*, Roma, 1700.

Nell'ambito della formazione culturale e dei nuovi orientamenti professionali di Ernesto Basile, un ruolo di particolare importanza sembra assumere l'insieme di libri e riviste, legati alla cultura modernista, che a partire dalla fine del XIX secolo cominciarono ad arricchire la sua biblioteca.
Di questi orientamenti e di quanto ad essi si correla in campo progettuale, va esaminata, in questa sede, quella parte riferita in particolare alla progettazione dell'arredo, proprio a seguito del riordino critico della produzione Ducrot legata al nome dell'architetto siciliano: occasione, questa, per tentare di individuare, attraverso i "documenti" conservati presso la Facoltà di Architettura di Palermo, un possibile repertorio concettuale e formale dello stesso Basile, in relazione anche ai suoi caratteri evolutivi.
Lo studio condotto su questi documenti ha consentito, infatti, di risalire a quelle esperienze moderniste alle quali Basile aderì pienamente, pervenendo spesso ad anticipazioni e contemporaneità formali certamente considerevoli.
"Atto ufficiale" dell'adesione all'art nouveau il salone del Grand Hotel Villa Igea: il quale non trova rispondenza in documentazioni coeve, anche se, proprio a partire dal 1899, compaiono nella "biblioteca Basile" le prime riviste di arte decorativa.
Al contrario, il riferimento a precisi repertori iconografici negli affreschi dello stesso ambiente eseguiti da Ettore De Maria Bergler denunciano una vasta conoscenza di quella produzione artistica mitteleuropea, che risulta ampiamente documentata, già in questo periodo, nella biblioteca di E. Basile, e che trova riscontro in quella della ditta Ducrot [1].
Se il Grand Hotel Villa Igea interpreta i miti di rinnovamento spirituale propri delle consuetudini di una società mondana, il villino Florio rappresenta l'adesione più convinta e coerente alle tendenze di quella cultura architettonica internazionale particolarmente attenta alle problematiche dello spazio domestico.
L'organizzazione degli arredi si basa, infatti, sull'affermazione di una ricerca di equilibrio coinvolgente tutti gli elementi del manufatto architettonico: dalla composizione planimetrica agli incastri dei volumi, dalle componenti strutturali agli spazi interni.
Fin da quest'opera è da ritenere più percepibile il costante impegno di Basile nel ricercare un confronto critico con la cultura internazionale; da ciò consegue che le "citazioni", e particolarmente quelle riguardanti gli arredi, sono da considerare più che una pedissequa accettazione di formule e soluzioni, piuttosto come una logica conseguenza di stimoli culturali.
In tal modo, nel villino Florio, così come la capriata lignea esterna testimonia la conoscenza di quel vasto e sperimentato repertorio di soluzioni fornite dalla manualistica tedesca nel campo della carpenteria [2], alcune travature dei soffitti, originate da un sistema centrifugo, trovano corrispondenza, ma solo per i rapporti tra le forze, con quello centripeto elaborato da L. Majorelle per una sala del Café de Paris [3].
Il riferirsi a repertori eterogenei si manifesta, in occasione dell'Esposizione Internazionale di Torino del 1902, in ambienti che, pur caratterizzati da una

identica concezione dell'abitare, risultano totalmente distinti sul piano formale.
Nella stanza da lavoro in quercia, Basile perviene ad un linguaggio razionale basato sulla composizione di elementi lineari secondo precise modalità costruttive [4], non ignorando probabilmente le ricerche di R. Riemerschmid nel campo del mobilio economico [5], o il sistema costruttivo generale degli elementi elaborato da Hobé per la Sala della Cultura all'Esposizione Nazionale di Tervueren del 1897 [6].
Alla specifica destinazione della "stanza in quercia" ad ambiente da lavoro è da ascrivere la ricerca funzionalista, nella stessa misura in cui la volontà di rappresentazione di un'idea aristocratica dell'abitare, nelle altre stanze dell'esposizione torinese ("saletta" e "stanza da letto"), lo porta ad un linguaggio analogo a quello del villino Florio [7].
All'Esposizione Internazionale di Venezia del 1903, nell'allestimento delle sale "Napoli e Sicilia", Basile opera una sintetizzazione formale che sembra trovare riferimento nella coeva esperinza di Ch. R. Mackintosh (vedi in particolare, la poltrona in mogano, oro e cuoio inciso) [8].
Così nella vetrina in acero (facente parte di tali arredi), pur nei possibili riferimenti a una soluzione di A. M. Mucha [9], depura gli elementi portanti dalla frammentarietà compositiva e dalla esuberanza decorativa, e ne sottolinea il verticalismo traslando agli estremi delle membrature i motivi decorativi [10].
Sempre nelle sale "Napoli e Sicilia" altre analogie sono possibili con elementi che, pur interessando scale diverse rispetto ai precedenti (vedi pilastri in legno), manifestano in maniera più espressiva questo linguaggio [11].
È comunque certo che il rapportarsi, in queste occasioni, al contesto europeo conduce Basile alla formulazione di un linguaggio personale che sempre più va assumendo un netto contrasto con gli orientamenti della cultura ufficiale emersi proprio in seno alle manifestazioni veneziane; cultura che, rispolverando i miti delle forme artistiche regionali, cercava di assorbire il fenomeno modernista depurandolo dei connotati eversivi.
È alle più precise limitazioni imposte dal comitato organizzativo della Biennale per l'allestimento delle sale della VII Esposizione Internazionale (1907) che va ascritta, probabilmente, la defezione di Basile da tale manifestazione, dopo le precedenti resistenze al ricatto, nemmeno tanto sottinteso, della cultura accademica [12].
Nella ricerca di una sempre più netta individuazione degli elementi compositivi, la rielaborazione condotta nel 1906, per l'Esposizione di Milano, sulla poltrona in mogano, oro e cuoio inciso del 1903 sembra pervenire a risultati analoghi a quelli conseguiti da R. Riemerschmid e da L. Hohlwein, rispettivamente nel 1900 circa e nel 1906 [13].
Nella stessa esposizione va sottolineata, poi, la comparsa dei mobili "tipo carretto" concepiti, nonostante la ricerca di violenti effetti policromi e di intagli ispirati alla tradizione siciliana, secondo un analogo principio di composizione di elementi e collegantisi con quel generale fenomeno folkloristico europeo emerso proprio in seno alla manifestazione milanese del 1906 [14].
Tuttavia, questi mobili possono considerarsi alquanto distanti dalle tendenze di Basile nella Esposizione del 1906, da un lato rivolti a una ulteriore innovazione formale ("stanza da pranzo" in quercia) e dall'altro all'interpretazione in chiave modernista di mobili in stile (mobili in lacca beige e oro), in relazione alla quale può essere inteso un recupero del plasticismo di G. De Feure [15] o la ripresa, in un tavolino da tè, di una soluzione di E. Caillet (il cui disegno risulta pubblicato nel 1899) [16].
Nella "stanza da pranzo" in quercia si avverte invece una rigorosa ricerca, che si esprime attraverso un deciso linguaggio geometrico. Analogie a questo linguaggio sono riscontrabili in alcuni arredi economici pubblicati proprio in quegli anni, fra i quali quelli degli Ateliers della Liberty & Co. di Londra [17]; mentre più precise sono le relazioni fra il "servante" di Basile e la credenza di M. A. Nicolai del 1903 [18].
La scelta anomala, per questi mobili in quercia, di motivi decorativi a forma di crostacei e polipi, sta forse a testimoniare l'emancipazione dalle decorazioni, ormai totalmente estranee alla composizione del mobile: quasi una memoria incrostata, a causa, probabilmente, dell'incapacità di svincolarsi del tutto dal principio decorativo o, forse, un'anticipazione degli sviluppi del modernismo intorno agli anni Venti.
Proprio intorno al 1906, E. Basile sembra orientarsi verso un linguaggio astratto-geometrico, in conseguenza del quale la sua linea tende a delimitare le superfici e a sottolinearne le partitute, secondo una evoluzione tutta interna alla sua esperienza lontana, quindi, da un frettoloso allineamento secessionista.
In effetti, soffermando l'attenzione sugli arredi della stanza da pranzo di villa Deliella, che di questo periodo rappresenta l'opera più sintomatica, si possono cogliere solamente alcuni spunti riconducibili all'esperienza del movimento austriaco, nei confronti del quale in questo caso è probabilmente più corretto parlare di una identità e confluenza dei risultati.
Più precisi sembrano, invece, i riferimenti al sistema di partiture del lambris e del mobile progettati nel 1876 da T. Jeckill per la Peacock Room dell'industriale F. Leyland, pubblicati nella rivista «The Studio» [19].
Riferimento, questo, che sembra trovare una sua precisa collocazione nell'esperienza di Basile, già rivolta alla ricerca di una scansione ritmica degli elementi che compongono l'arredo (vedi mobili in quercia esposti a Torino nel 1902).
Con la "stanza da pranzo" esposta a Milano nel 1903, con quella di villa Deliella e, così pure, con gli arredi del Caffè Faraglia [20], Basile, se da un lato perviene ad una elaborazione geometrica decisamente riconducibile alla ricerca secessionista, dall'altro stabilisce i nessi con le anticipazioni Decò della sua successiva produzione.
Il rapporto fra forme geometriche e decorazioni (la cui esasperazione si manifesta nell'allestimento delle sale per la personale di E. De Maria Bergler all'Esposizione Internazionale di Venezia del 1909) pone le premesse per un deciso recupero di motivi classicheggianti, il cui contrasto con le superfici irrigidite sembra rientrare nel lessico proto-Decò, che proprio in quegli anni caratterizza, sempre in campo italiano ma con motivazioni diverse, le scelte di A. Melani, V. Cadorin, D. Cambellotti.
Nonostante il riferirsi in questi ambienti a soluzioni di J. Hoffmann (vedi arredi di casa Henneberg del 1904) [21], il linguaggio di Basile, forse proprio per lo stretto legame instauratosi con le tendenze straniere, sembra coinvolto in quel generale fenomeno di involuzione del modernismo verificatosi sul finire della prima decade del secolo.
Questa ultima attenzione a Hoffmann, però, lascia intravvedere la possibilità di una potenziale e ulteriore evoluzione dell'esperienza di E. Basile. E quest'ipotesi, opinabile per l'esigua incidenza di questo riferimento nel contesto delle sale del 1909, perde probabilmente di avventatezza se volgiamo indietro lo sguardo alla parabola evolutiva della sua esperienza.
Se consideriamo, infatti, come primo documento della sua attività nel campo dell'arredo (e della sua adesione alle tematiche di rinnovamento delle arti applicate) la lettera indirizzata alla contessa di Francavilla nel 1898 [22], particolare significato assume il rapportarsi negli schizzi di una sedia allegati a tale lettera, alla produzione di G. Serrurier-Bovy [23].
Apertasi dunque, con l'attenzione alle soluzioni di quest'ultimo, e conclusasi con la citazione di Hoffmann, di quest'esperienza è da sottolineare il possibile svolgimento attraverso un logico itinerario di scelte culturali.
Il "cedimento" finale del linguaggio di E. Basile nulla toglie, quindi, alla continuità della sua esperienza, rispecchiante quella nuova concezione di vita che prendeva forza dal rinnovamento delle arti.
Se il movimento a livello europeo tentò, non sempre raggiungendo lo scopo, di «realizzare sul terreno pratico il pareggiamento delle arti applicate con le altre...» [24], puntando sulla capacità di azione e trasformazione dell'ambiente da parte dell'uomo, E. Basile, sostenuto dal concetto dell'unità dell'edificio, ha contribuito concretamente, con l'attento operare nella società del suo tempo, all'affermazione del "nuovo stile di vita" propugnato dalla cultura modernista.

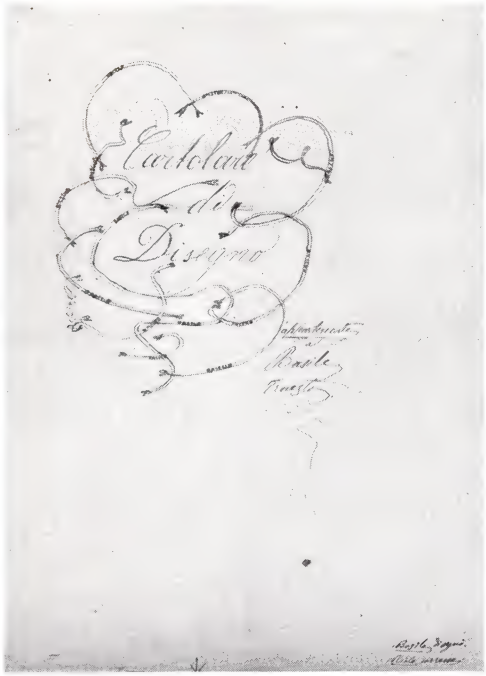
1. Della biblioteca Ducrot è da segnalare la presenza dei quattro fascicoli di *Documents decoratifs* di A. M. Mucha.
L'acquisizione, negli affreschi del salone di villa Igea, di un linguaggio art nouveau, in cui si combinano elementi nabis e tardo preraffaelliti inseriti in un contesto Jugendstil, contrastando con la precedente esperienza pittorica di E. De Maria Bergler, dà adito all'ipotesi, circa il rapporto tra Basile e le arti figurative, di una sua diretta influenza sulle scelte formali. Per ciò che riguarda il dibattito sui repertori iconografici degli affreschi di villa Igea si rimanda a *Bilancio di studi sul Liberty*, in *Il Liberty a Palermo*, Catalogo della mostra, Palermo, 1973.

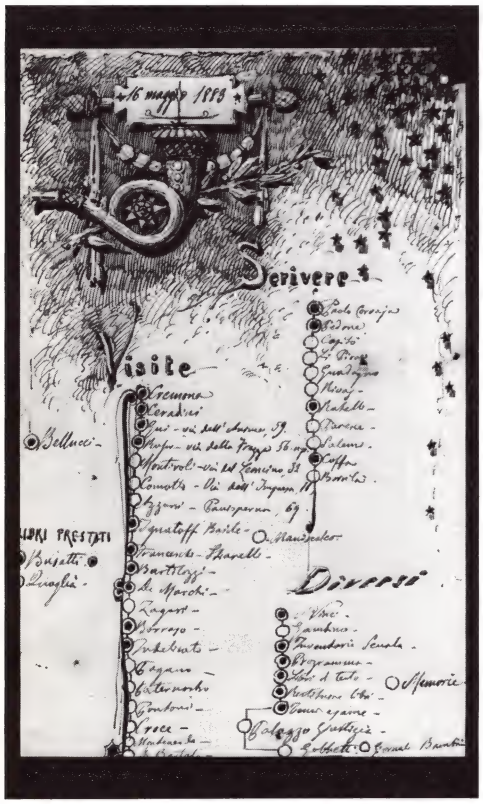
2. Cfr. Th. Krauth & F. S. Meyer, *Das Zimmermann Buch*, Leipzig, pp. 197-202, tavv. 46, 51, 52.
3. Cfr. «Dekorative Kunst», III, aprile 1899, p. 170. Si riscontra una ulteriore analogia fra il motivo vegetale presente nei fondi in stoffa del cassettonato delimitante la travatura del Café de Paris, e quella delle carte da parati, eseguita dalla ditta Ducrot, della sala da pranzo del villino Florio.
4. I pezzi della stanza da lavoro inaugurano una serie di mobili caratterizzata dall'economicità dei costi, come dimostrato da un confronto della poltrona a movimento in mogano di L. 160, con la poltrona in quercia di L. 60, entrambe esposte a Torino (cfr. Archivio Ducrot, Facoltà di Architettura, Palermo). A riprova dell'indipendenza di questa serie dagli stilemi art nouveau è il fatto che la Ducrot ne continuerà la produzione anche dopo il graduale estinguersi del settore modernista iniziato intorno al 1907.
5. Cfr. «Dekorative Kunst», IV, settembre 1899, pp. 98, 99 (sedie della Sala della Musica all'Esposizione di Arte Tedesca a Dresda del 1899).
6. Cfr. «Dekorative Kunst», I, gennaio 1898, p. 98. Ad un più preciso e diffuso repertorio di soluzioni formali vanno collegati, sempre per la stanza da lavoro, alcuni dettagli: la parte terminale degli elementi di sostegno del piano di lavoro del tavolo presenta analogie con le soluzioni degli appoggi di un orologio di J. Halnon (cfr. «Dekorative Kunst», I, febbraio 1898, p. 83) e con quelle di un armadio della Bromsgrove Guild (cfr. «Dekorative Kunst», VII, gennaio 1901, p. 22); la stessa curvatura degli elementi della poltroncina si riscontra nelle sedie progettate da H. van de Velde per la propria abitazione (cfr. «Dekorative Kunst», III, gennaio 1899, p. 16); al bureau di Dervaux (cfr. «Art et Decoration», II, ottobre 1901, p. 116) è da riferire il sistema di incastri usato nei sostegni del divano.
7. Il soffitto della "stanza da letto" in acero riprende il motivo elaborato nel villino Florio, per il quale Basile si era riferito alla soluzione di L. Majorelle per il Café de Paris (vedi nota 6). Sempre nello stesso ambiente esposto a Torino, la toilette presenta analogie con la coiffeuse del 1898 di Ch. Plumet (cfr. «Dekorative Kunst», I, maggio 1898, p. 283); mentre, nell'attigua "saletta" in mogano, la "poltrona a movimento" reinterpreta una soluzione di G. Serrurier-Bovy del 1898 (cfr. «Dekorative Kunst», I, marzo 1898, p. 199).
8. Oltre ad un generico accostamento a Mackintosh, Basile, nella poltrona in mogano, oro e cuoio inciso, sembra interpretare in chiave dinamica il linguaggio astratto usato dallo scozzese nella poltrona esposta a Torino nel 1902 (G. Fuchs-F. H. Newbery, *Exposition de Turin 1902*, Darmstadt, 1903, p. 68). Lo stesso può dirsi per il tavolino con piano in maiolica nei confronti dell'analogo di G. H. Mc Nair (cfr. G. Fuchs-F. H. Newbery, *op. cit.*, p. 69), e per il tavolino portabile nei confronti di quello di H. van de Velde per la Maison Moderne (cfr. «Deutsche Kunst und Dekoration», VII, ottobre 1900-marzo 1901, p. 109).
9. Cfr. *Documents decoratifs, cit.*, fasc. IV, tav. 64.
10. L'uso delle bacche, tipica composizione di questo periodo, si presenta spesso circoscritto entro sottintese forme geometriche; esso può riferirsi, tra l'altro, alla pittura per un'anta di armadio di G. De Feure (cfr. «Art et Decoration», II, marzo 1899, p. 67). Nella messa a punto di questo motivo (dalle incisioni su legno, alle intestazioni, ai diplomi d'onore) la ricerca di E. Basile passa attraverso i riferimenti a una stoffa stampata di W. Crane (cfr. «Art et Decoration», I, marzo 1903, p. 97), a un disegno ornamentale di A. Ludwig (cfr. «Der Architekt», IX, 1903, tav. 51), ai bozzetti per un concorso di ex librîs (cfr. «The Studio», dicembre 1903, p. 275) mettendo in evidenza, ancora una volta, nella varietà delle applicazioni il significato unitario delle sue esperienze.
11. Nei primi schizzi di Basile per i pilastri in legno, come per quelli progettati da L. B. Baumann (cfr. «Deutsche Kunst und Dekoration», VII, ottobre 1900-marzo 1901, p. 23), gli elementi decorativi relativi al capitello avvolgono gli angoli di questo smussandoli, e sconfinando nel pilastro stesso ne unificano l'immagine. L'analisi dei pilastri del Boudoir Rose di Ch. R. Mackintosh (cfr. G. Fuchs-F. H. Newbery, *op. cit.*, p. 68) amplia il significato del precedente riferimento, pur procedendo per accostamenti di origine puramente percettiva e non formale.
Nei riferimenti leggibili in questi ambienti è implicita la considerazione della presenza nell'ambito della cultura europea, di esperienze relazionabili fra loro, che scaturisce spontaneamente proprio dalla semplice annotazione del loro partire da un'unica matrice, che andava assumendo a seconda delle influenze culturali dei vari contesti diverse connotazioni ed espressioni.
12. Cfr. lettera inviata ad E. Basile dalla presidenza della Biennale in data 21 dicembre 1906 (Dotazione Basile).
13. Cfr. «Dekorative Kunst», VIII, settembre 1901, p. 347 e «Dekorative Kunst», XIV, gennaio 1906, p. 138.
14. Già nella manifestazione di Torino (1902), nelle sale olandesi erano stati esposti alcuni mobili folkloristici, progettati da J. B. Hillen (cfr. G. Fuchs-F. H. Newbery, *op. cit.*, p. 35), dai quali è ipotizzabile che Basile abbia preso spunto per i dettagli delle sedie presentate a Milano.
15. Cfr. *Meubles de Style Moderne-Exposition Universelle de 1900*, tav. 17, ill. 3.
16. Cfr. «Art et Decoration», I, agosto 1899, p. 61. Lo schema del tavolino da tè sembra prendere spunto da un bozzetto dello stesso Basile per l'intestazione del R. Istituto di Belle Arti di Palermo (cfr. G. Pirrone, *Studi e schizzi di Ernesto Basile*, Palermo, 1976, ill. 127), a sua volta riferibile al disegno di Caillet.
17. Cfr. «Dekorative Kunst», X, luglio 1902, p. 358.
18. Cfr. «Dekorative Kunst», XI, febbraio 1903, p. 170.
19. Cfr. «The Studio», agosto 1904, p. 243.
20. Negli arredi del Caffè Faraglia le decorazioni lasciano il posto a motivi geometrici, il quadrato e la turbina, che ritroviamo in una sala, oltre che nelle partiture di una sopraporta e del cassettonato del soffitto, anche nella composizione delle travi.
21. Cfr. «The Studio», luglio 1904, p. 126.
22. Cfr. M. Rosci, *Le arti decorative e industriali del Liberty-floreale* e G. Pirrone, *Ditta Golia, poi Ducrot*, in *Il Liberty italiano*, Catalogo della mostra, Milano, 1973, pp. 51-230.
23. In tale schizzo i riferimenti fin troppo evidenti alla sedia di G. Serrurier-Bovy (cfr. «Dekorative Kunst», I, marzo 1898, p. 199) fanno pensare alla possibilità che Basile abbia ridisegnato questo pezzo da una fotografia (riproducente una variazione del modello sopra citato) dell'archivio della ditta Ducrot (allora C. Golia & Co). In tal senso la particolare scelta di questo soggetto è intesa come pura indicazione dei suoi primi orientamenti.
24. F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design*, Bari, 1972, p. 267.

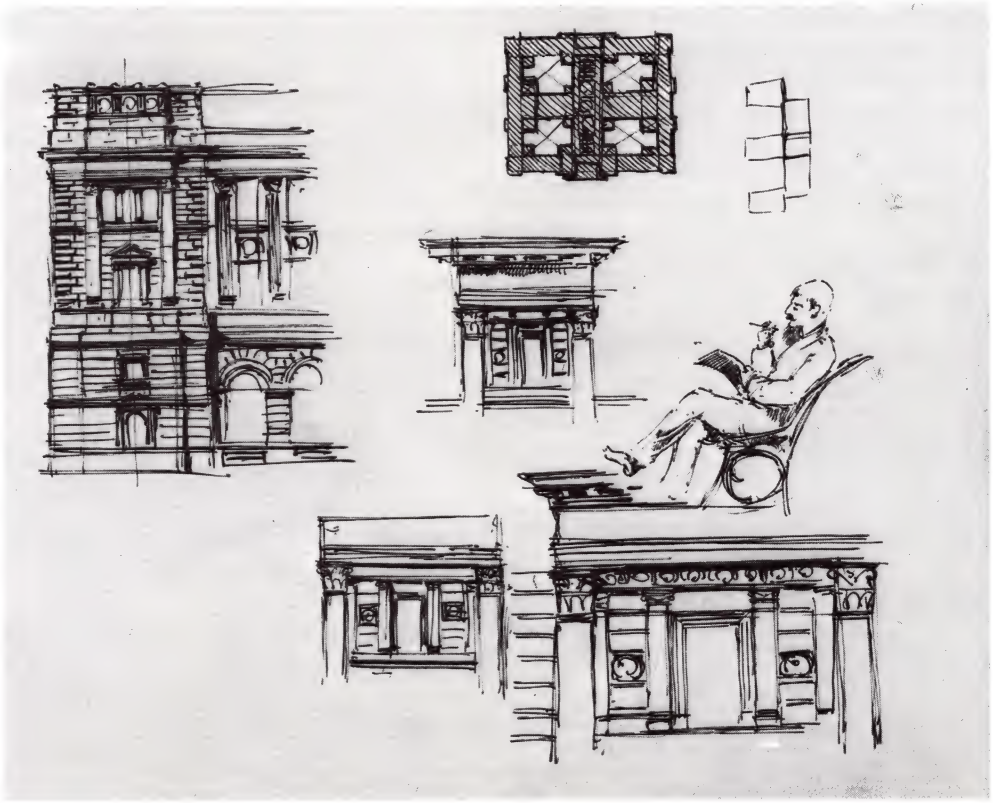
L'occasione della Biennale di Venezia è senz'altro un modo per portare a conoscenza di molti la figura di un architetto letto attraverso i suoi disegni. Questa occasione si è potuta cogliere essendo stata effettuata la catalogazione dei disegni di Ernesto Basile in dotazione presso l'Istituto di Elementi di Architettura della Facoltà di Architettura di Palermo. Ciò ha consentito un'analisi diretta del processo creativo dell'architetto, dai primi schizzi di approccio alla progettazione, ai successivi sviluppi progettuali nella loro elaborazione tecnica, evidenziando nel contempo le tecniche di rappresentazione adottate in funzione anche del rapporto che si viene ad instaurare con la forma e la struttura del progetto stesso, scegliendo, volta per volta, quelle più appropriate secondo il suo pensiero di architetto, rendendo sicuramente individuabile il significato ed il valore della sua progettazione.
L'operare una scelta tra questi disegni, per poter affrontare in modo organico la sua attività di progettista, selezionando una serie di opere significative, è stata un'operazione consapevole non tanto per la difficoltà che poteva nascere da una scelta di qualità quanto per evitare con la quantità di sminuirne la qualità.
Attraverso la lettura dei disegni progettuali si evince che l'architetto visualizza l'elemento architettonico ideato nell'ambiente in cui si troverà collocato, e contemporaneamente ne controlla la volumetria in rapporto alla funzione e all'estetica. Questo è reso evidente dal notevole numero di studi, di schizzi preparatori, di disegni di massima, di esecutivi, di particolari costruttivi e decorativi e di appunti che di solito egli annotava sui vari elaborati, fondamentali per la sua progettazione.
Egli adotta stili a volte contrastanti nella progettazione di opere con caratteristiche e funzioni diverse, dalla cappella funeraria al palazzo signorile, dal chiosco al villino, dai concorsi per edifici pubblici agli arredi per interni, nella ricerca di dare all'oggetto architettonico in esame quello sviluppo che il suo uso e la sua dimensione volumetrica richiedono.
A distanza di anni, riguardando questi disegni si può affermare senza dubbio che oggi essi costituiscono delle "opere di architettura" autonome e finite, pari al valore che queste opere realizzate possono assumere.
I disegni presenti nella dotazione suddetta, circa duemila, comprendono l'intero arco progettuale del Basile, evidenziando chiaramente la sua produzione che si estende dal 1874, anno in cui cominciò la sua attività in collaborazione con il padre, al 1932 anno della sua morte.
Durante questo periodo eseguì progetti per opere che dovevano essere realizzate a Rio de Janeiro, a Parigi, a Roma, a Reggio Calabria, a Catania, a Palermo ed in alcuni piccoli centri della Sicilia.
In Ernesto Basile è sempre presente l'aggancio con gli elementi architettonici tradizionali della propria terra che si manifestano nelle opere locali (Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892, Stand Florio per il tiro a volo a Romagnolo, ecc.) e nelle altre opere eseguite a Roma (palazzina Villegas, 1886), a Milano (Esposizione del 1906), a Venezia (Esposizione del 1903, 1905, 1909), ecc.
In queste opere sembra che l'architetto identifichi

come rappresentative dell'architettura locale quella normanna, moresca o catalana, seguendo quel filone dei revivals che ebbe nel padre G. Battista un rappresentante di notevole respiro (cimitero di Caltagirone, neogotico; teatro Massimo di Palermo, neoclassico).
Contemporaneamente l'artista sente il bisogno di esprimere quelle esigenze di rinnovamento architettonico che da tutta l'Europa cominciano a farsi sentire sempre più insistentemente.
Il Basile raccoglie il messaggio e diventa uno dei maggiori rappresentanti di quell'"Arte Nuova" che cerca di trovare nuovi schemi per una nuova architettura.
Il Basile raccoglie il messaggio e diventa uno dei maggiori rappresentanti di quell'"Arte Nuova" che cerca di trovare nuovi schemi per una nuova architettura.
In questo senso egli progetta opere come il villino Florio all'Olivuzza, il chiosco Ribaudo a piazza Castelnuovo, il villino Basile in via Siracusa; ma contemporaneamente sono pure suoi i progetti per la villa Bordonaro, palazzo Paternò, palazzo Maiorca di Francavilla, palazzo per il principe di Deliella, ecc. in cui rimane legato agli elementi tradizionali di un revival non ancora superato.
Di tutto ciò sono i disegni a parlarcene, con la loro perfetta scansione degli elementi architettonici, dove lo studio e l'amore per il disegno viene condotto a livelli di altissima qualità.
Ci si potrebbe chiedere se c'è incoerenza in questo modo di progettare; a nostro avviso no.
Il Basile sente con profonda convinzione l'esigenza di una nuova forma architettonica e se ne fa portavoce, ma nello stesso tempo sembra, leggendone i disegni, che egli non sia ancora perfettamente convinto del traguardo raggiunto, che abbia dei dubbi, e quindi questa consapevolezza lo rende sempre prudente nell'affrontare con lo stesso spirito innovatore opere che hanno una certa consistenza volumetrica.
In queste opere, forse perché non si sente o anche perché pensa non possano essere accettate per attaccamento a certe tradizioni, evita di proporre quelle nuove forme da lui già con successo sperimentate.
È lo stesso Basile che infatti progetta il villino omonimo in via Siracusa a Palermo (1904), a nostro avviso l'esempio più bello ed il segno più evidente del passaggio alle nuove forme architettoniche, ed il palazzo di Montecitorio (1904) ancorato nello stile ad una certa tradizione e che tanto ha fatto parlare di sé.
Ma è all'interno dello stesso palazzo di Montecitorio che Ernesto Basile ritrova la sua vena modernista, ed i disegni parlano con estrema chiarezza, e nello sviluppo dei particolari degli arredi, che vanno dallo studio degli stipiti e degli infissi, ai particolari più minuti, cerniere, maniglie, o al disegno del tappeto per la sala del trono.
Tutti i disegni, facenti parte della dotazione suddetta, ed in particolare quelli scelti per essere esposti alla Biennale 80, sia gli originali che quelli fotografati, sono un'occasione di meditazione, di incontro con un certo tipo di professionalità del tutto particolare ed interessante da analizzare.
Tutto ciò a noi sembra confermare quanto su esposto e pensiamo che uno studio con obiettivi diversi possa essere lo spunto per una rilettura dell'architettura di Ernesto Basile architetto.
Molte delle opere più note, quali il villino Fassini, Deliella, Ugo ecc., non sono più esistenti in quanto demoliti nella ricerca di utilizzare delle aree a scopo speculativo, ma in questa sede, per quanto riguarda l'analisi della figura architettonica dell'autore, è sufficiente avere studiato i suoi "disegni", che sono l'espressione chiara del suo pensiero. Al di là della finitura grafica, molto spesso ricercata, ogni disegno coincide con una precisa meditazione sull'architettura, con una precisa scelta progettuale, con una precisa scelta del metodo di rappresentazione.
Questi elaborati testimoniano ampiamente quel particolare momento in cui operava l'architetto, e dove esisteva la predilezione per il disegno, quale strumento grafico significativo.
Rileggere i disegni di architettura di E. Basile significa rileggere criticamente la sua architettura, il suo modo di affrontare la progettazione, il suo pensiero, non essendoci tra questi e i relativi disegni, discontinuità alcuna. È evidente che la dimensione di queste progettazioni è prettamente professionale, trovando nella professione stessa la destinazione naturale, ma verificando nel contempo le procedure compositive e gli strumenti operativi.
Il più delle volte, i disegni, autonomamente, posseggono uno spessore ed un'intensità forse maggiori che non l'oggetto costruito. Infatti a differenza del realizzato, che materializza l'idea progettuale con le inevitabili interpretazioni degli esecutori, l'immagine disegnata rimane l'unica e viva testimonianza della volontà dell'architetto, della tensione progettuale che ha generato l'idea.
In questa selezione si è cercato di mostrare quegli elementi che caratterizzano il progetto stesso nelle sue linee architettoniche essenziali e nella sua veste grafica, "il disegno". Non si è voluto comunque, e gli elaborati lo dimostrano, evidenziare il "grafico" rispetto all'architetto, ma si è voluto far conoscere, oltre la qualità dell'architetto, in quanto tale, anche la qualità grafica dell'artista che seppe "rappresentare" al meglio quello che il suo spirito creativo vagheggiava.
Volendo trattare del Basile "disegnatore", una particolare attenzione deve essere rivolta agli strumenti usati per la rappresentazione.
Di solito il supporto cartografico adoperato per l'elaborazione dei suoi disegni era la carta a mano o la carta Fabriano per la rappresentazione degli studi preparatori, dei dettagli, dei prospetti e delle prospettive, e il più delle volte questi sono i disegni che portano la sua firma. Invece la carta trasparente era usata per la rappresentazione degli elaborati tecnici quali piante, sezioni e prospetti.
La morbidezza del tratto a matita nei particolari decorativi, la precisione del tratto a mina dura nel disegno dei prospetti, i chiaroscuri a penna sulle prospettive, ci danno la misura dell'importanza data dal Basile al disegno stesso. Un discorso a parte potrebbe farsi sui disegni acquerellati dove a nostro avviso, la vena pittorica prende a volte il sopravvento sul disegno architettonico.
Importanti sono da ricordare alcuni elaborati di progetti che Ernesto Basile ridisegnò accuratamente, e che servirono per i cartoni preparatori per la pubblicazione di *Studi e schizzi di Ernesto Basile* edito da Crudo & C., Torino.
Dall'esame dei disegni, il più delle volte datati, si evince che l'iter progettuale dell'architetto non seguì costantemente nei vari progetti un ordine cronologico di rappresentazione, ma fu una verifica continua a scale diverse dell'oggetto architettonico progettato.
A conclusione può risultare utile ricordare qui di seguito alcuni elaborati più significativi per tipo di rappresentazione, per tecniche grafiche usate e per supporto cartografico adoperato.
– La prospettiva a matita e acquerello su cartoncino per il concorso per il monumento nazionale al re Vittorio Emanuele II in Roma del 1881.
– La pianta e la veduta prospettica a penna su cartoncino per l'ossario di Calatafimi del 1885.
– Il prospetto a matita, penna e acquerello su cartoncino per il concorso per il palazzo di Giustizia di Roma del 27 maggio 1887.
– La sezione trasversale AB a penna e acquerello su cartoncino per il concorso per il palazzo di Giustizia di Roma del 1885.
– La veduta prospettica a matita su cartoncino per l'Esposizione Nazionale del 1891 a Palermo.
– La sezione a penna e acquerello di china su cartoncino per la villa Bordonaro a Palermo del 1893.
– La pianta, il prospetto e lo schizzo prospettico a matita su carta Fabriano per il chiosco per il signor Vicari a Palermo del 1896.
– Il particolare del fronte ad ovest a penna e acquerello su cartoncino per il villino Florio a Palermo del 1899.
– Lo schizzo per un pianoforte modello Krupp a matita su carta a mano del 29 marzo 1901.
– La porzione di prospetto a penna e acquerello su cartoncino per la casa Utveggio a Palermo del 1902.
–. Gli schizzi per lo studio di intestazioni, monogrammi, ecc. del 1903-1906.
– Il disegno a matita su carta della coppa in ceramica per V. Florio del 1906.
– La sezione longitudinale ad acquerello su copia eliografica del progetto di decorazione del Duomo di Acireale del 1920.

Studio di castello.
Cartolare da disegno.
Bozzetto pro-memoria.
Schizzo con autocaricatura, sul progetto del palazzo del Parlamento.



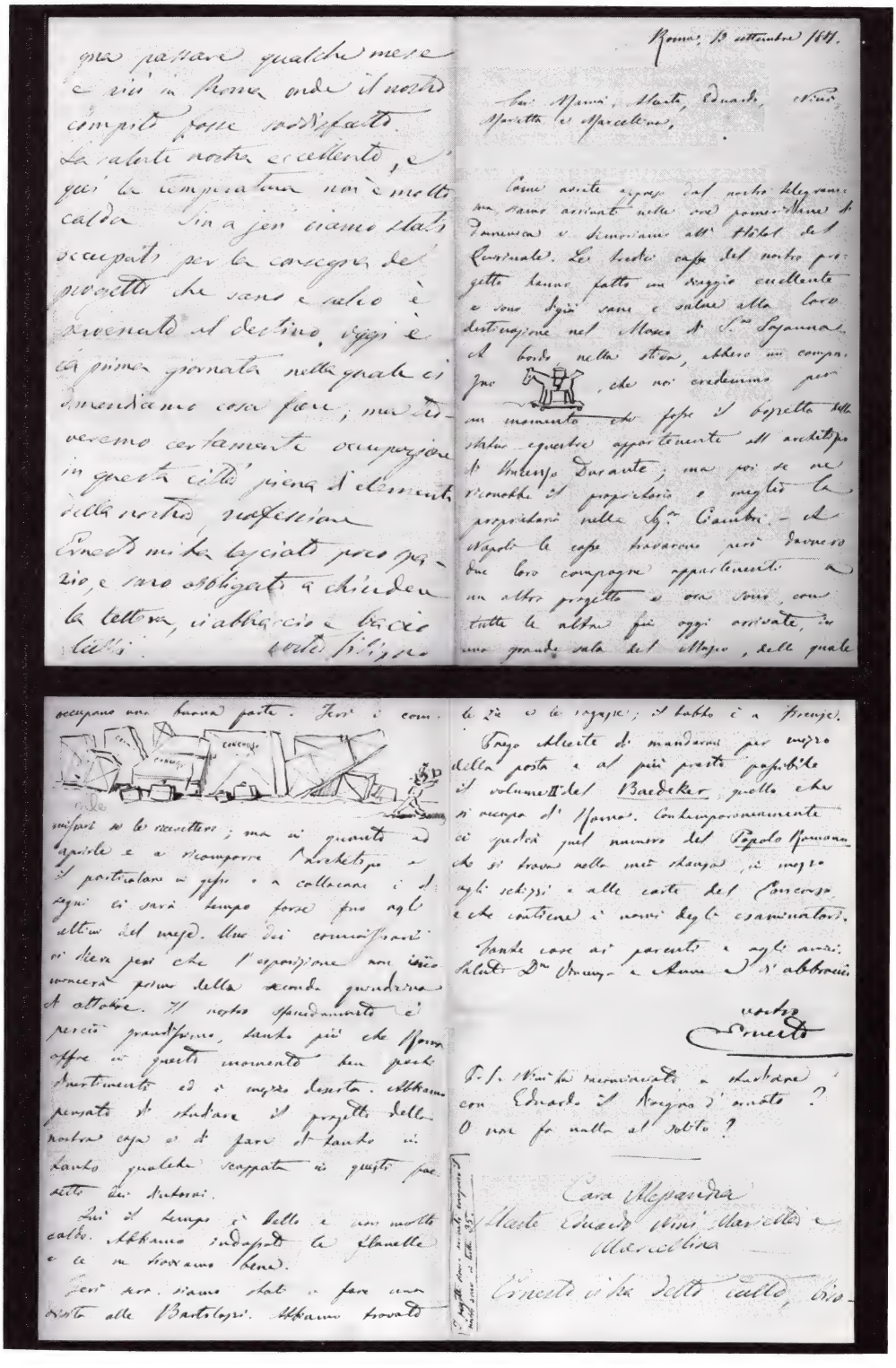




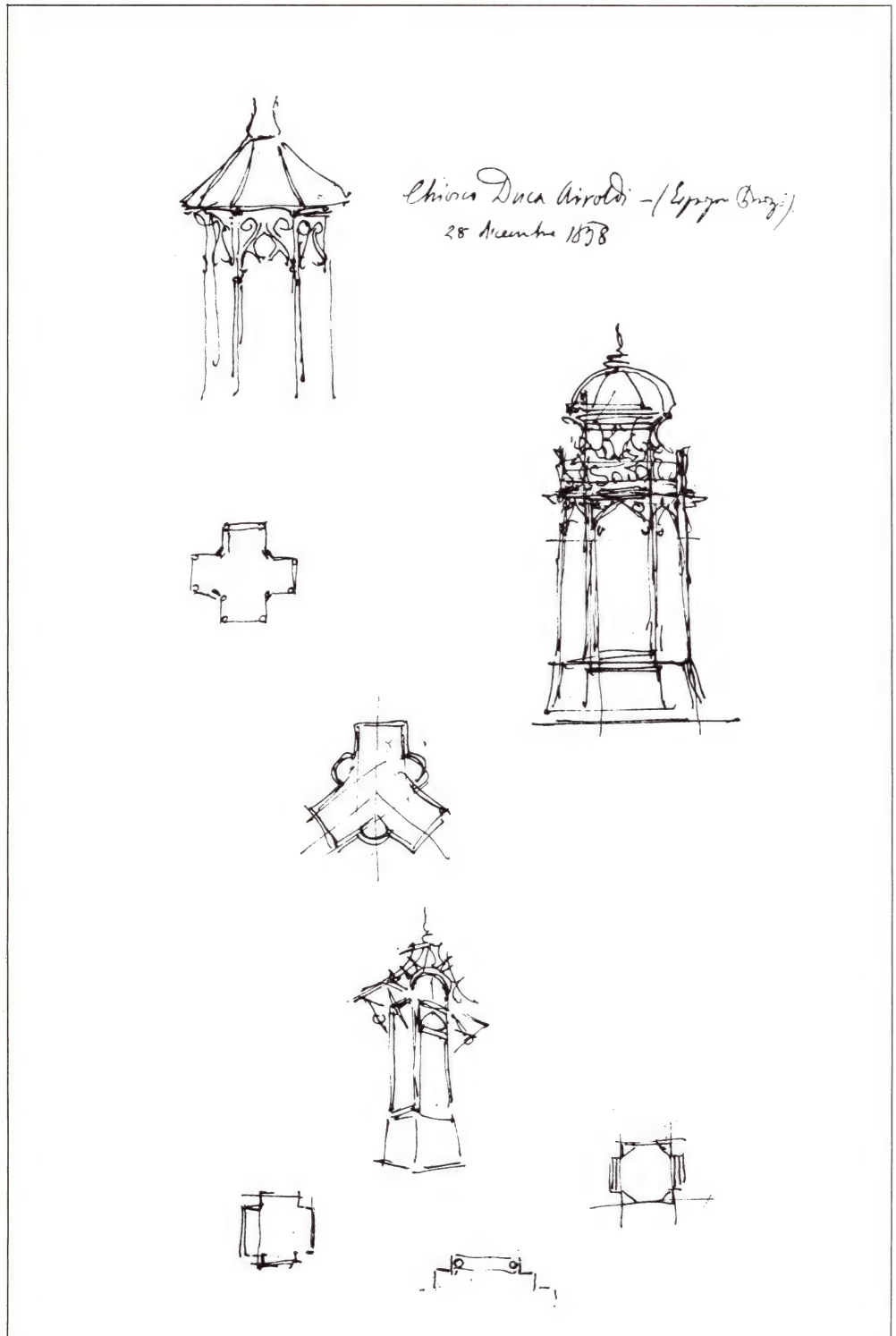
Ernesto Basile, architetto
Giuliana e Livia Titi Basile

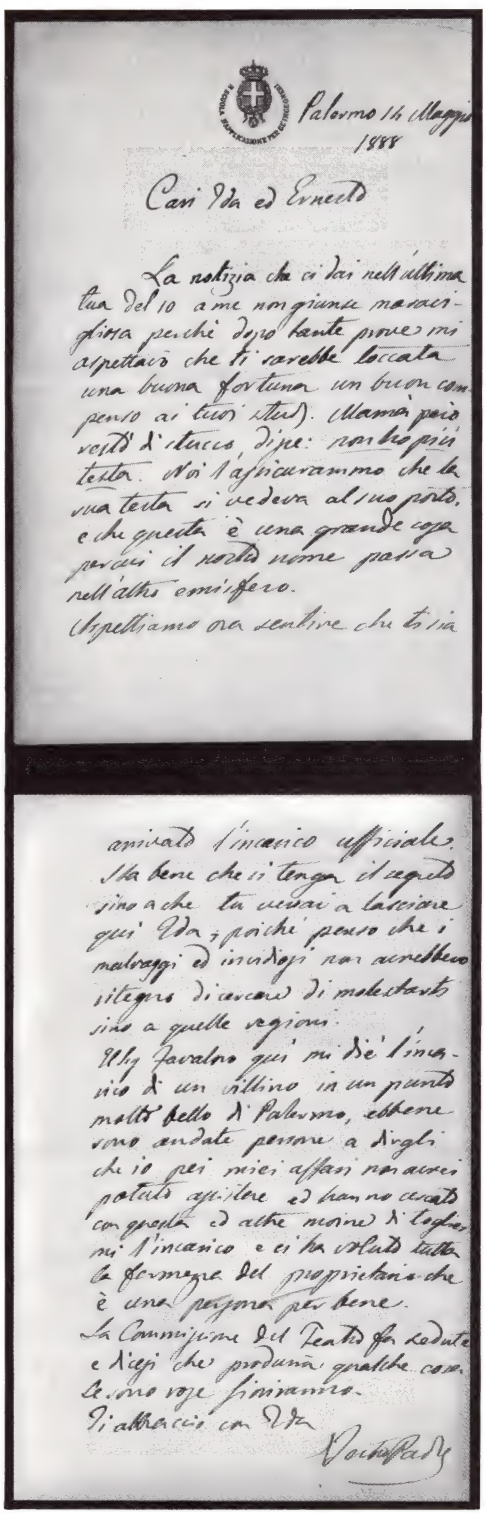
Ernesto Basile nacque a Palermo il 31 gennaio 1857 da Giovan Battista Filippo e da Benedetta Vasari, primo di tre fratelli.
In lui è profonda l'impronta del padre che, agli interessi per l'architettura, unisce un evidente trasporto per le scienze matematiche, fisiche e botaniche. In questo clima, attraverso il linguaggio e le immagini familiari, scaturisce nel fanciullo quella attitudine a ricercare nella natura, nei luoghi a lui cari, le impressioni che, timidamente, prima – come mostrano i disegni dell'infanzia – e, poi, sempre più prepotentemente, daranno luogo a quella intensissima tendenza espressiva, che lo porterà a "vedere", a "possedere", a "narrare per sé e per gli altri" con la sua penna.
I suoi taccuini di viaggio, i suoi appunti giovanili, spesso le sue lettere offrono una squisita sequenza di bozzetti: flashes, che la sua feconda osservazione ed il suo umorismo rivolgono a sdrammatizzare personaggi, situazioni ed oggetti, con frequenti spunti di autocritica.
Il dialogo con il padre si fa più intenso quando Ernesto conferma con le proprie le scelte di studio di Giovan Battista Filippo; scelte che lo spingeranno a severissimi studi di architettura, stimolati da esperienze di viaggi per una più rigorosa conoscenza degli stili e delle forme. Prezioso gli riuscirà il trasporto per le lingue straniere, il francese, l'inglese e, specialmente il tedesco di cui si servirà per leggere i classici. Fra i suoi scritti si ritrovano intere opere da lui tradotte in italiano.
È nel padre, da lui, in seguito, definito «artista liberissimo ed iniziatore di uno stile libero», che egli coglie i primi spunti di modernismo.
Nel 1878 Ernesto si laurea. Nello stesso anno, dalla corrispondenza che intrattiene con il padre durante il soggiorno di quest'ultimo a Parigi, incaricato della progettazione del padiglione italiano all'Esposizione Universale (gennaio-dicembre 1878), si notano i primi spunti di collaborazione per certi dettagli del teatro Massimo e per certi particolari costruttivi della casa Basile a Santa Flavia.
È rapida la sua affermazione in campo universitario e professionale:
– 1880: vince il concorso ad assistente ordinario;
– 1881: si trasferisce a Roma, assistente alla cattedra del professor Enrico Gui; firma col padre il progetto per il monumento a Vittorio Emanuele;
– 1883: consegue la libera docenza ed ottiene il suo primo incarico di insegnamento, sempre a Roma;
– 1884: partecipa al I concorso per il Palazzo del Parlamento, ottenendo un premio, e al I concorso per il palazzo di Giustizia in Roma, che presenta con la memoria «Per il mio progetto del Palazzo di Giustizia e per l'Arte»;
– 1885: vince il concorso per il Monumento-ossario di Calatafimi;
– 1888: viene chiamato dal Governo brasiliano per la sistemazione urbanistica della "Nuova Avenida de Libertacao" a Rio de Janeiro, ed appresta i progetti per gli edifici di testata dell'Avenida, per il palazzo di Giustizia, il Grande Teatro e la Banca Nazionale;
– 1889: partecipa al II concorso per il palazzo di Giustizia ed ottiene il primo premio;

Lettera critica sui concorsi.



Schizzo di padiglione.
Lettera riguardante la committenza del restauro di villino Favaloro.





Palermo 14 Maggio 1888

Cari Ida ed Ernesto

La notizia che ci dai nell'ultima tua del 10 a me non giunse maravigliosa perchè dopo tante prove mi aspettavo che ti sarebbe toccata una buona fortuna un buon compenso ai tuoi studj. Mamà però restò di stucco, dipe: non ho più testa. Noi l'assicurammo che la sua testa si vedeva al suo posto, e che questa è una grande cosa perciò il nostro nome passa nell'altro emisfero.

Aspettiamo ora sentire che ti sia arrivato l'incarico ufficiale. Sta bene che si tenga il segreto sino a che tu verrai a lasciare qui Ida; poichè penso che i malvaggi ed invidiosi non avrebbero ritegno di cercare di molestarti sino a quelle regioni.

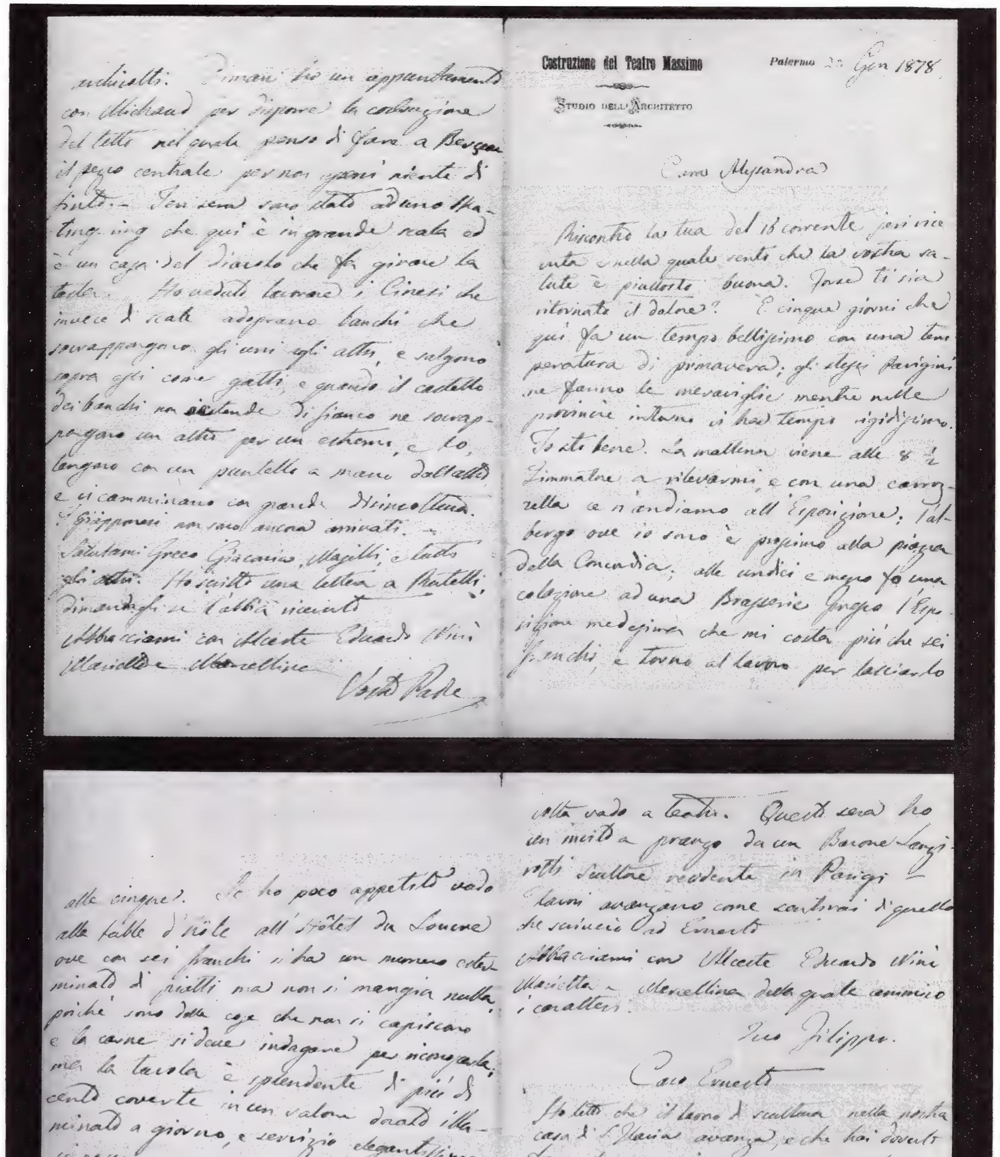
Il Sig Favaloro qui mi diè l'incarico di un villino in un punto molto bello di Palermo, ebbene sono andate persone a dirgli che io pei miei affari non avrei potuto assistere ed hanno cercato con questa ed altre moine di togliermi l'incarico e ci ha voluto tutta la fermezza del proprietario che è una persona per bene.

La Commissione del Teatro fa sedute e dicesi che produrrà qualche cosa. Le sono rose finiranno.

Ti abbraccio con Ida

Vostro Padre

Corrispondenza con il padre.



Costruzione del Teatro Massimo

Studio dell'Architetto

Palermo 2? Gen 1878

– 1891: riceve l'incarico di progettare e dirigere gli edifici per la Grande Esposizione Nazionale di Palermo: è la sua prima grande affermazione.
Durante tutto il periodo romano (1881-1890) mantiene fortissimi i legami con la famiglia come mostrano le lettere del padre, che lo segue, lo consiglia; teneri i rapporti con Alessandra Vasari, sorella della madre e seconda moglie di Giovan Battista.
Nel 1887 Ernesto sposa, a Roma, Ida Negrini di Novara; un amore fortissimo lo legò a lei per tutta la vita: come Alessandra aveva partecipato alla vita del padre, seguendolo nei suoi lavori, nelle sue controversie, nelle sue giornate di gloria, così Ernesto vuole impostare la sua vita con la moglie: è emblematica la fotografia fatta nel suo studio romano in cui lei appare fra i suoi progetti.
L'atteggiamento di affetto profondo verso la famiglia appare, del resto, in Ernesto anche dalle piccole cose: le testine dei figli che appaiono spessissimo sui suoi progetti; la figura del figlio Roberto, il maggiore, che diventa elemento dimensionante di molti progetti come nello schizzo del cancello per villa Deliella; il disegno delle cifre da ricamare sulla biancheria di casa; le centinaia di cartoline che da tutto il mondo invia ai suoi cari costituiscono testimonanze inequivocabili.
Morto il padre, nel giugno del 1891, viene incaricato dell'allestimento degli interni del teatro Massimo di Palermo, la grande opera di Giovan Battista Filippo Basile, ed in questo lavoro, contenutamente a quanto consentiva il concetto unitario edificio-ambiente, rivela il senso del suo modernismo.
Nel 1892 vince il concorso per la cattedra di Architettura, rimasta scoperta alla morte del padre.
Inizia per Basile un periodo di studio molto impegnato durante il quale si rivolge e rivolge la sua scuola al rilievo dei monumenti siciliani di tutte le epoche, assimilandone profondamente la bellèzza, con animo di perfetto umanista. La figura del docente e del maestro viene egregiamente tracciata da uno dei suoi discepoli, il professor Caronia Roberti: «In effetti la cultura vasta e profonda, faceva di Ernesto Basile una figura di eccezione anche in ambienti di artisti colti. Poiché non soltanto la sua dottrina nel campo delle arti, la sua erudizione della storia e la conoscenza dettagliata dei monumenti di tutte le epoche rendevano interessante e ricercata la sua compagnia....
....Questo tesoro di dottrine, tenuto vivo e splendente da una memoria prodigiosa, armoniosamente ordinato in una mente quadrata, rendeva facile e lieto al maestro il compito dell'insegnamento.
Dei suoi discepoli non uno, sia pure fra i meno vocati, potrà mai dimenticare quel che di organico, preciso, esauriente, originale, aggiornato rappresentasse ogni sua lezione, né quale momento di altissimo sapere rappresentasse il ciclo di queste lezioni, dettate in forma incisiva, serrate di concetti, illustrate sulla lavagna in rapidi e nitidi schizzi, attraverso i quali il maestro faceva rivivere la genesi di una forma d'arte....» (*Ernesto Basile e cinquant'anni di Architettura in Sicilia*, Palermo, 1935).
Fiorentissima è la sua produzione in campo professionale, con la progettazione di edifici pubblici, teatri, alberghi, palazzi, ville, produzione che nella sede di questa mostra veneziana verrà autorevol-

mente commentata e documentata.
In questo periodo, Ernesto Basile sente l'esigenza di integrare la sua funzione di architetto, per mantenere una unità di forme, rivolgendola anche all'ambiente. Da qui nasce un indirizzo che, rivolto dapprima alla progettazione di quei manufatti d'arte e di quegli arredi complementari alle sue opere, si estende, gradualmente, fino a costituire una vera e propria produzione industriale, anche se qualificatissima.
Gli aspetti di tale indirizzo si concretizzano nella collaborazione con la Ceramica Florio e con la ditta Golia, prima, con la Ducrot, in seguito, per una produzione che va dal tappeto al tessuto d'arte, al disegno di oggetti raffinatissimi in ottone, in ferro, in vetro, in ceramica.
È una produzione che si realizza in un momento economico particolarmente favorevole per la Sicilia, che poggia sulle committenze di ricchi mecenati dell'industria come i Florio, i Whitaker, a cui si uniscono le grandi famiglie siciliane ancora particolarmente floride; è una produzione che si estende dai sontuosi, inimitabili ambienti del Grand Hotel Villa Igea, al disegno industriale per la Ducrot, all'etichetta per la produzione dei vini della fattoria Salvia, al disegno delle piastrelle di maiolica per la Ceramica Florio, dai ferri battuti, al fermaglio ed alla tazza in oro per la regina Elena di Savoia.
La sintesi di tale produzione, di cui si deve sottolineare l'aspetto di disegno industriale, si offre in occasione delle mostre d'arte che il binomio Basile-Ducrot, con la collaborazione di illustri artisti, allestì a Torino, Venezia, Milano, Roma.
Fra la documentazione di casa Basile si ritrova un attestato singolare: un patto di collaborazione, anzi, un vero e proprio contratto fra artisti che si incontrano, poi, a collaborare, sotto aspetti vari, con Basile e tra loro: si leggono le firme di Lo Jacono, Padovani, Lentini, Ugo, Marchesi, Armò, De Maria Bergler, Civiletti, Rutelli, Di Giovanni e tanti altri illustri.
Ernesto Basile, comunque, ebbe parte autorevole, come artista, nel suo tempo. Le bibliografie sulla sua opera lo rappresentano non soltanto in Italia, ma in un contesto europeo.
Egli non rinnegò mai le sue scelte. Neanche quando, avendone occasione, avrebbe potuto farlo.
La morte del figlio Massimo, il minore, a lui dilettissimo, spegne la sua vivacissima creatività. Egli continua a lavorare nel silenzio del suo studio, dove non può fare a meno di vivere.
Ernesto Basile muore a Palermo il 26 agosto 1932.

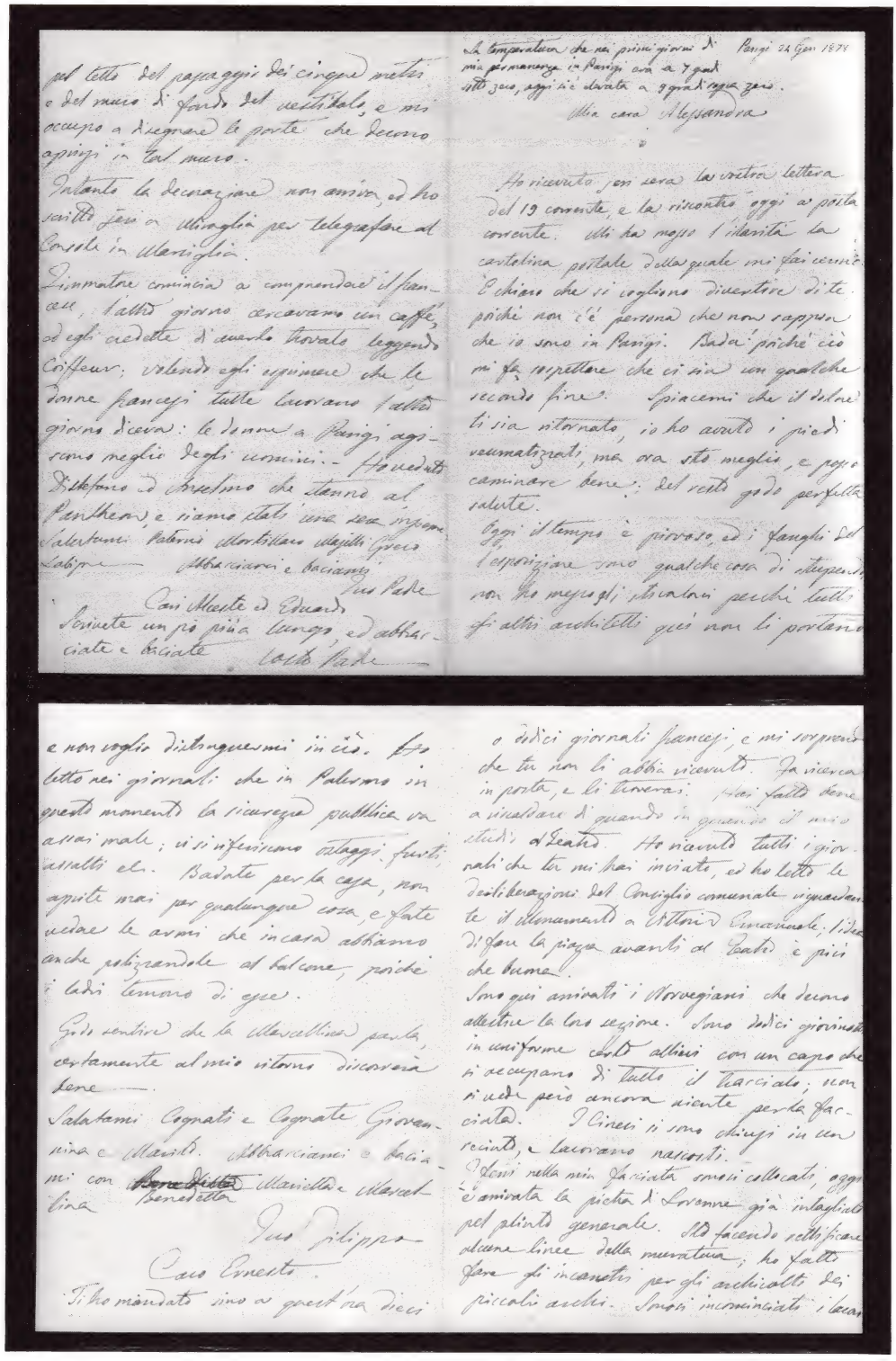


Foto con la moglie nello studio romano.
Foto di viaggio a Rio de Janeiro.

Parigi 21 Feb.° 1878

Caro Ernesto

Ricevo la vostra lettera del 17 corrente mese, e godo di vostra buona salute. Resto anche io contento che il Prof. Patricolo siasi accontentato di prorogare il cambiamento del mio studio.
Sento che le casse partiranno per Marsiglia il giorno 18; l'esperienza ha fatto conoscere che s'impiega più che venti giorni per arrivare a Parigi. Hai fatto bene a saldare lo Bianco, certamente sono state tempagnate le aperture inferiori; attendo sentire che cosa concerterai collo Scultore Mesci per gli ornamenti in pietra di Cinisi.
Ho ricevuto in buono stato le due memorie che mi hai inviato.
Ieri fui presentato al Maresciallo Macmahon il quale ricevette i Delegati stranieri dell'Esposizione universale all'Eliseo.
Questa sera ho un invito dal Ministro della pubblica Istruzione che tiene una soirée con musica.

Sono qui arrivati i lavorieri per la marmorida delle colonne, ed oggi è arrivato pure il materiale, e domani si darà principio. La maggior parte della decorazione in cemento è collocata, fa un bello effetto, e tutti dicono che sono terre cotte di Sicilia anche i giornali; solamente mettono in dubbio se sieno originali i disegni e l'esecuzione, e sono inclinati a credere che sieno formati sull'antico.
Il Comm. Berger al quale io regalai un negativo della facciata zitto zitto se ne servì per farne tirare molte copie, e jeri mi disse che me ne regalerà sei. Vedremo che cosa sia risultata.
Salutami gli amici tutti Cognate e Cognati e studi condiscepoli.
Abbracciami e baciami

Tuo Padre

Cara Alessandra

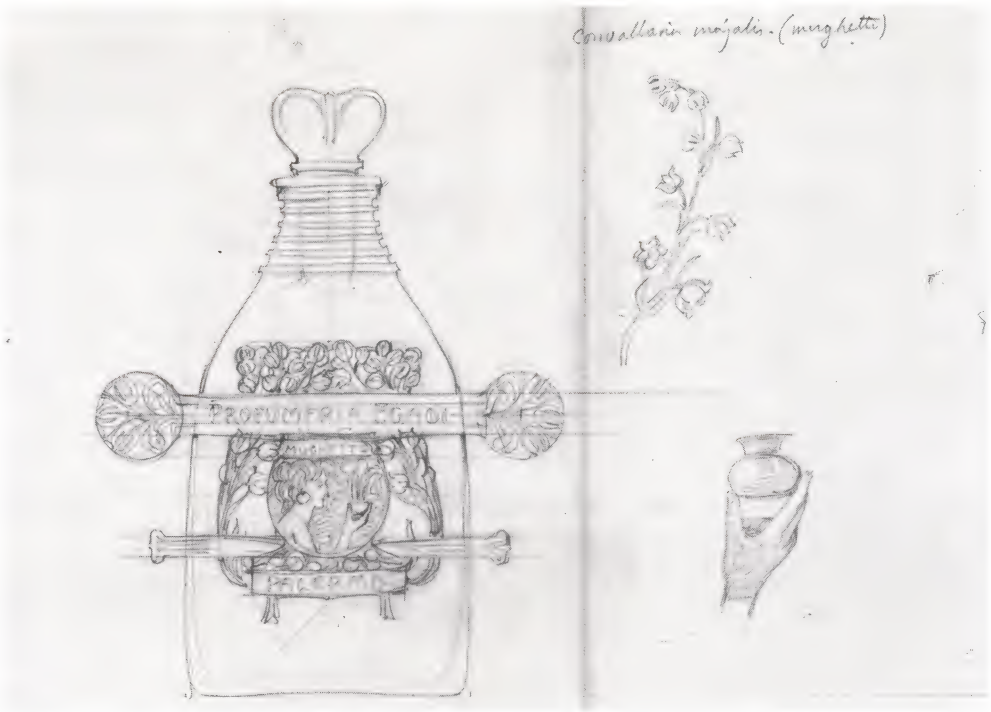
Sento che hai mandato via la greca bada bene a pigliare buone informazioni su quella che verrà. Sento che siete stati da Bebé, e che i ragazzi si sono divertiti.
Questa sera sono invitato ad una soirée dal Ministro Bardoux, nell'invito che ho ricevuto vi ha pure notata Madama Bardoux che mi dicono ha una bella presenza detta qui minnolara.
Sento che avete a pranzo i figli piccoli di Anna.
La temperatura attualmente a Parigi è discretamente buona, e sebbene il tempo un pò umido pure ci lascia lavorare.
Abbracciami e baciami

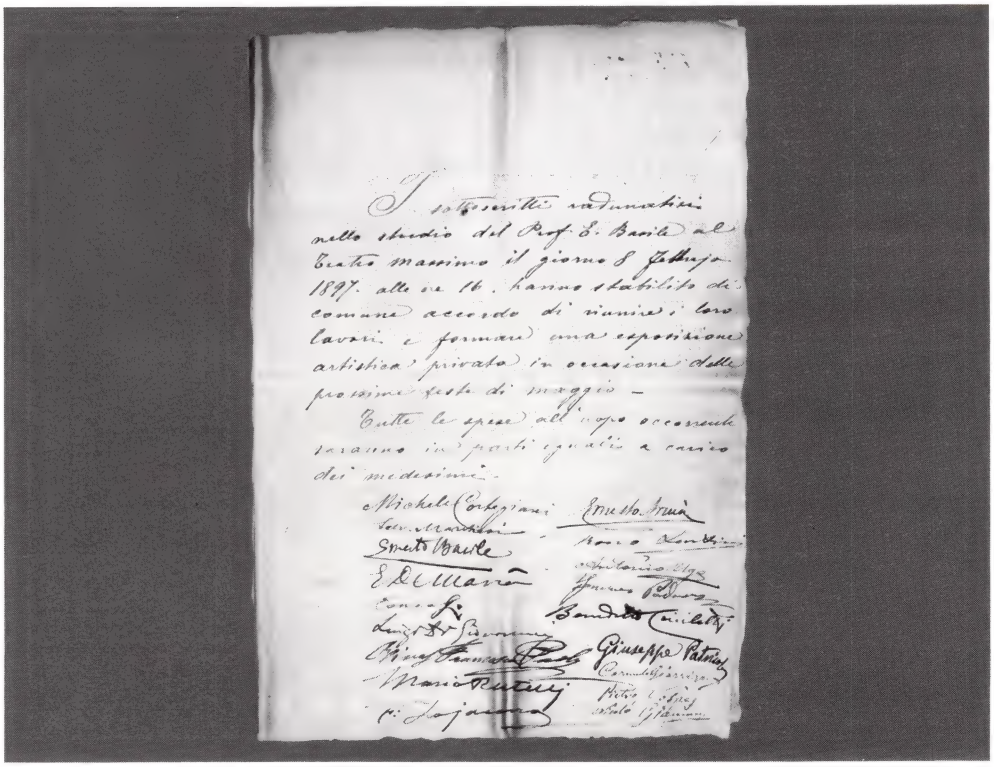
Tuo Filippo.

Cari Alceste Eduardo
Nini Mariella e Marcellina
Abbracciate e baciate

Tuo Padre

Schizzo per la biancheria di famiglia.
Schizzi dei figli Laura, Roberto e Clara.
Studio per un flacone da profumo.
Sottoscrizione del patto per una mostra.





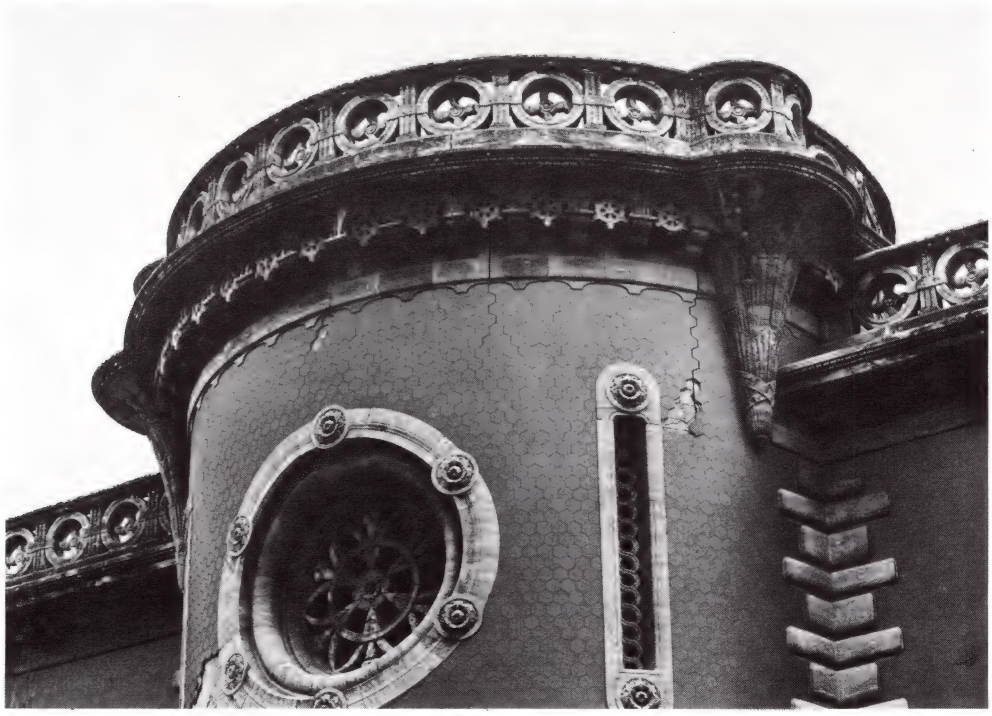
Catalogo delle opere

1. Vista dalla ferrovia.
2. Particolare della torretta.

Santa Flavia, villino Basile, 1874 (figg. 1-6)

È il primo cimento architettonico di Ernesto, diciassettenne, che opera evidentemente sotto la guida paterna. La forte originalità rilevabile sia nella concezione planimetrica che nel linguaggio fortemente eclettico, fanno pensare a una collaborazione creativa tra padre e figlio in un clima culturale anticonformistico.
L'eredità di Gian Filippo si configura qui come uno stimolo verso scelte autonome e tentativi di rinnovamento del repertorio figurativo eclettico. Particolarmente interessante il disegno del coronamento con la balaustra trasparente disegnata sullo sfondo del cielo e la finestra con la raggiera bugnata inserita in una seconda incorniciatura.
Come nel villino Favaloro le spinte rinnovatrici prevalgono rispetto alla accettazione dei modelli accademici anche se manca qui la raffinata esperienza decorativa, la capacità sintetica e la audacia nella impostazione volumetrica.

1

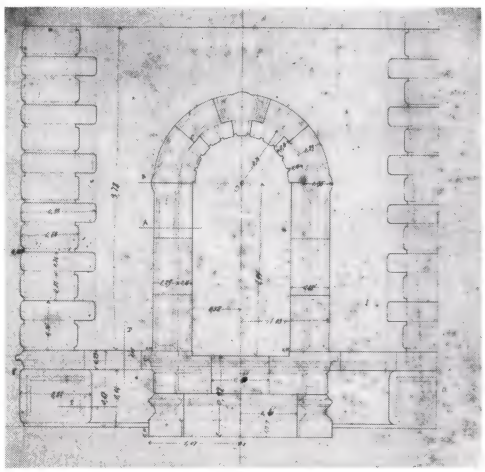


2

3. Prospetto laterale.
4. Finestra.
5. Schizzo di particolare del prospetto.
6. Portone d'ingresso.

3

4



5

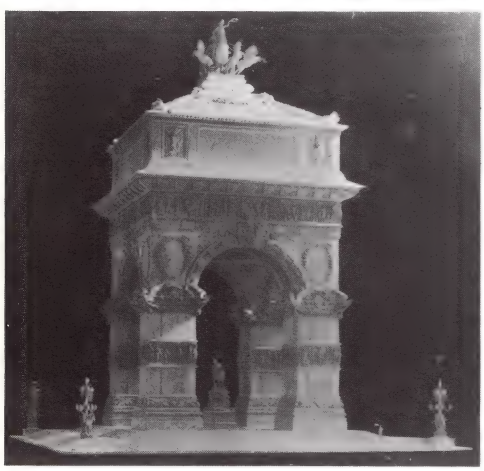
6

Progetto per il 1° concorso per il monumento nazionale a Vittorio Emanuele in Roma, 1881 (figg. 7-8)

Il progetto realizzato in collaborazione con il padre dimostra il tentativo, ancora timido e velleitario, di rinnovare il linguaggio accademico operando sulla veste decorativa.

7. Statua equestre.
8. Prospettiva.

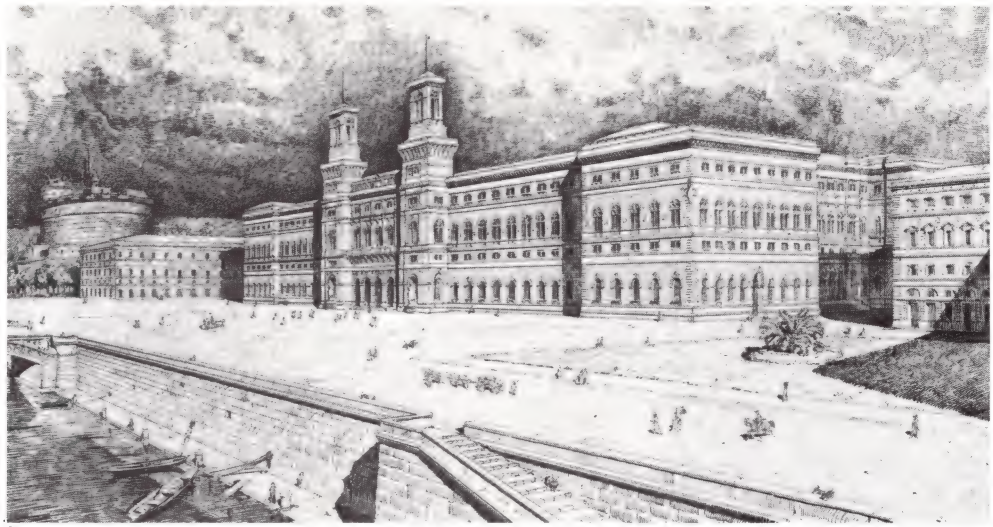
7



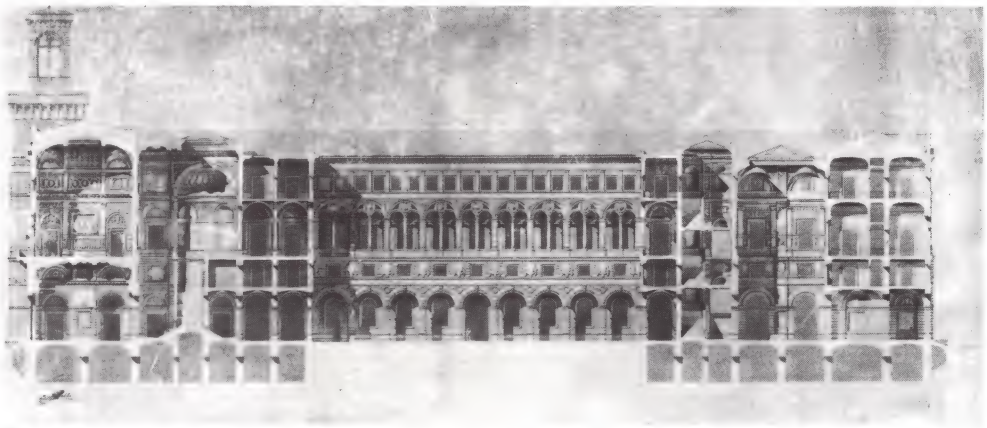
8

Progetti per il concorso per il palazzo di giustizia di Roma, 1884-1887 (figg. 9-23)

I numerosi schizzi dimostrano l'impegno di Basile nell'affrontare questo tema tipico dell'oratoria civile ottocentesca. Nel trattamento dei volumi emerge già la tendenza a comporre per masse articolate, attribuendo alle torri il ruolo di capisaldi che segnano l'intersezione dei corpi di fabbrica. L'uso del motivo templare al centro dell'edificio in alcune delle soluzioni proposte si ricollega all'esempio paterno del teatro Massimo, mentre il motivo a trifori nelle finestre alte delle torri anticipa il progetto di Montecitorio. Le idee più felici sono quelle relative agli spazi interni vividamente tracciate negli schizzi riprodotti



9

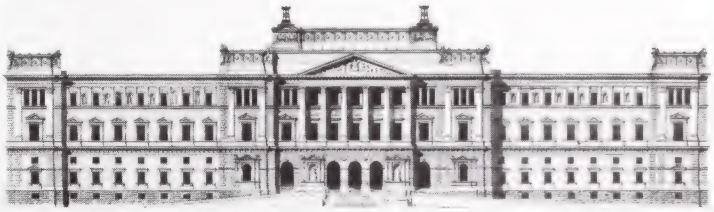


10

11

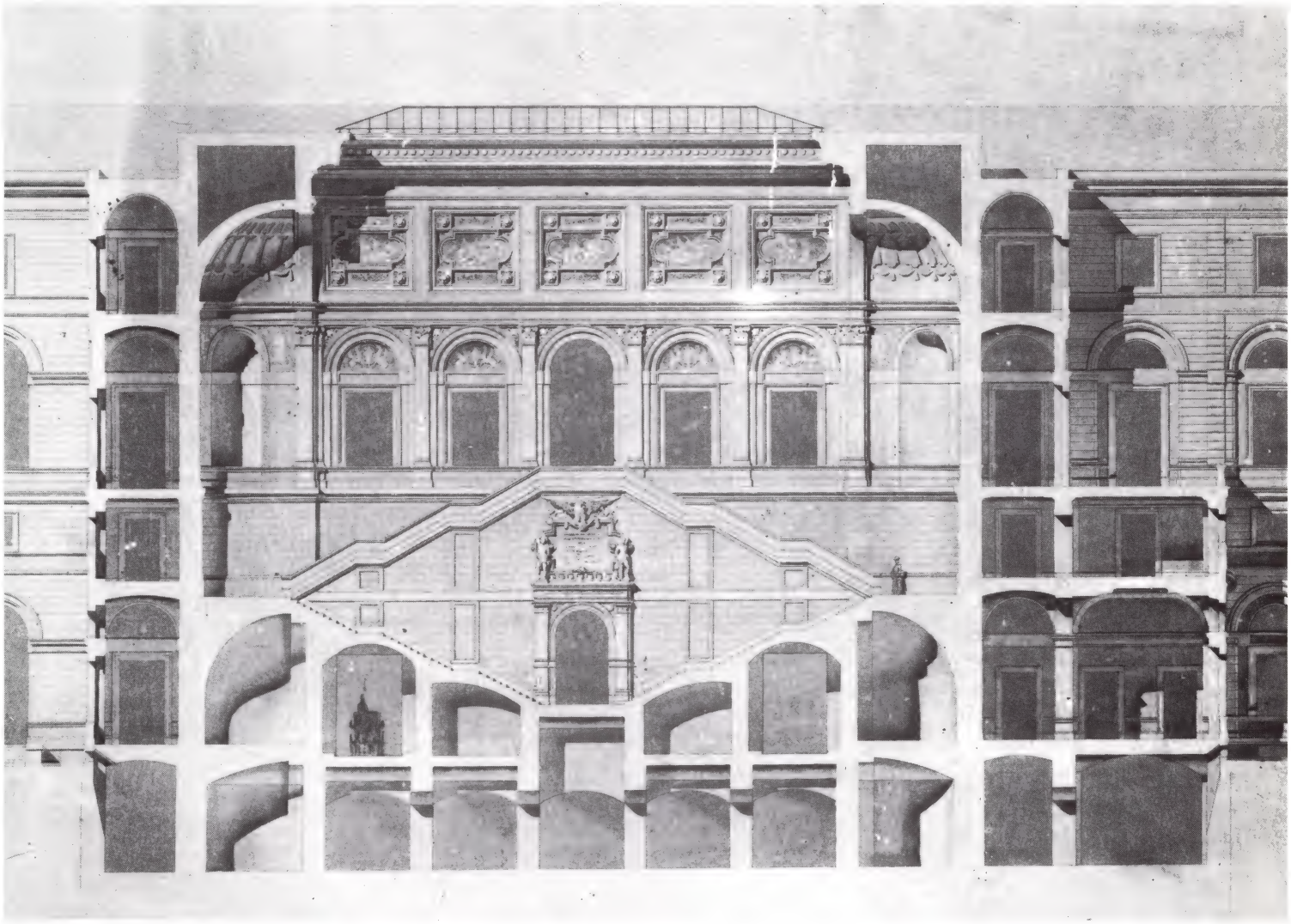
dove il tema delle cupole poste in successione è sviluppato con grande coerenza sintattica. Nella soluzione con le due torri centrali è evidente la intenzione di ricollegarsi al progetto bramantesco per il palazzo di giustizia in via Giulia, noto attraverso le monete dell'epoca.

9. Prospettiva.
10. Sezione trasversale.
11. Prospettiva.
12. Prospetto principale.
13. Sezione.
14. Sezione trasversale.



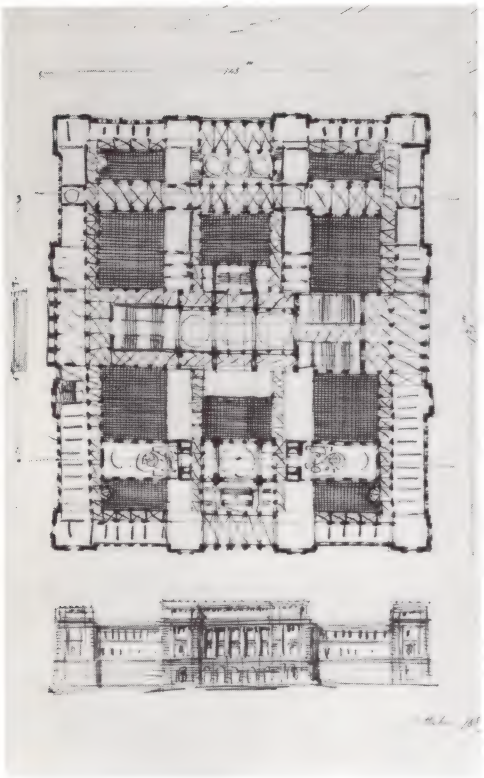
12

13

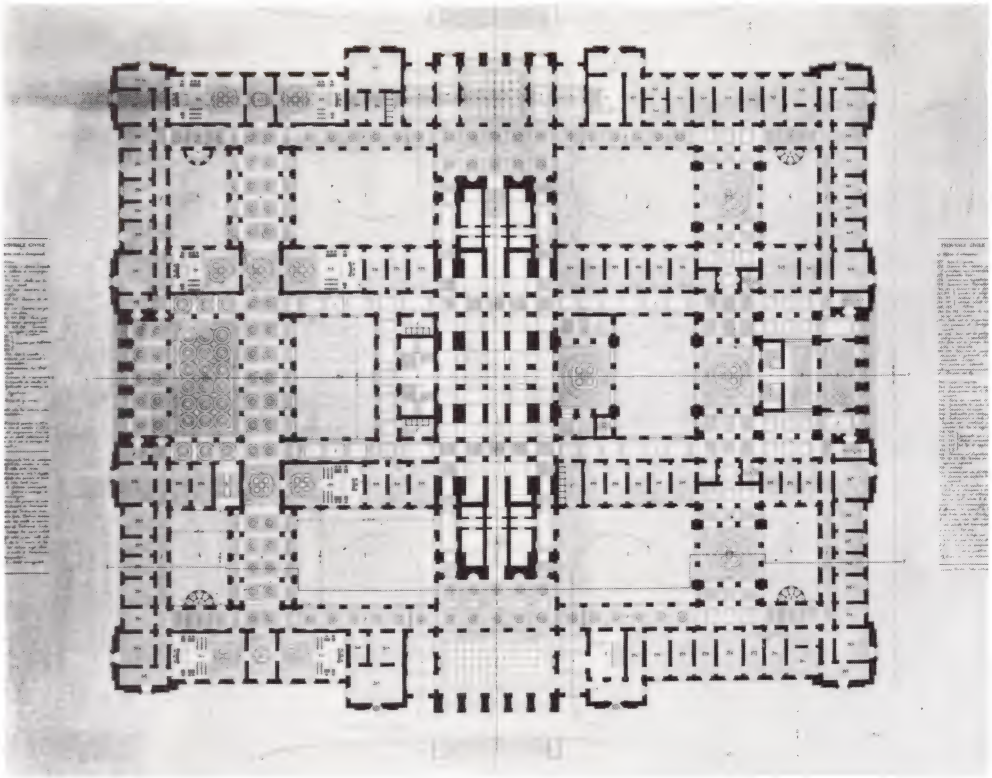


14

15. Schizzo, pianta e prospetto generale.
16. Schizzo, prospetto parziale e particolare dell'ingresso.
17. Pianta generale.
18. Schizzo di pianta e particolare d'interno.
19. Schizzo prospettico dell'interno.

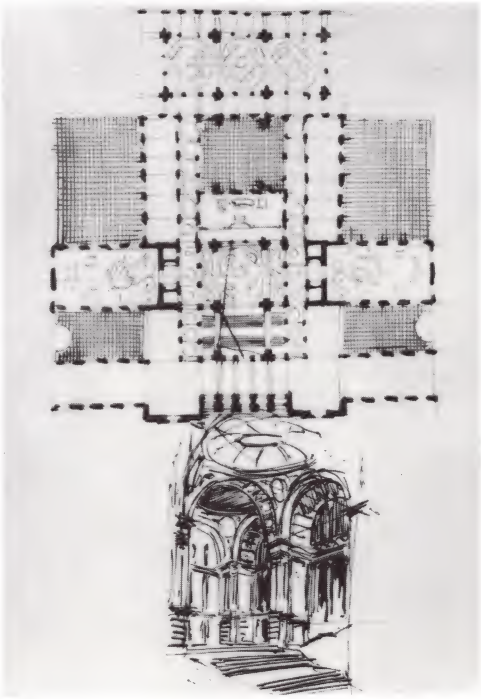


15

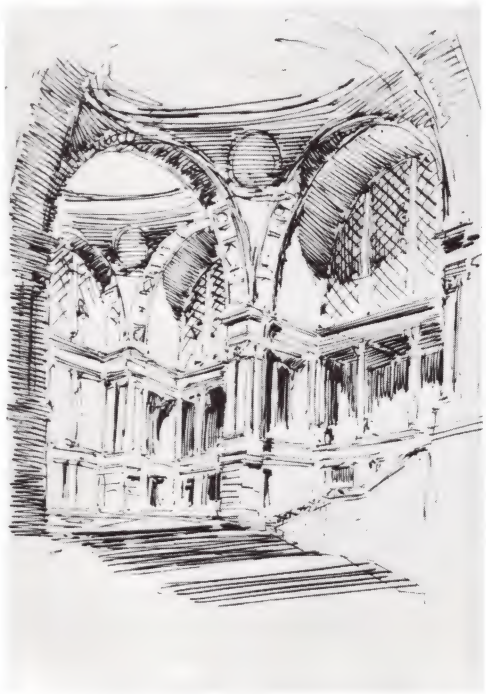


17

16

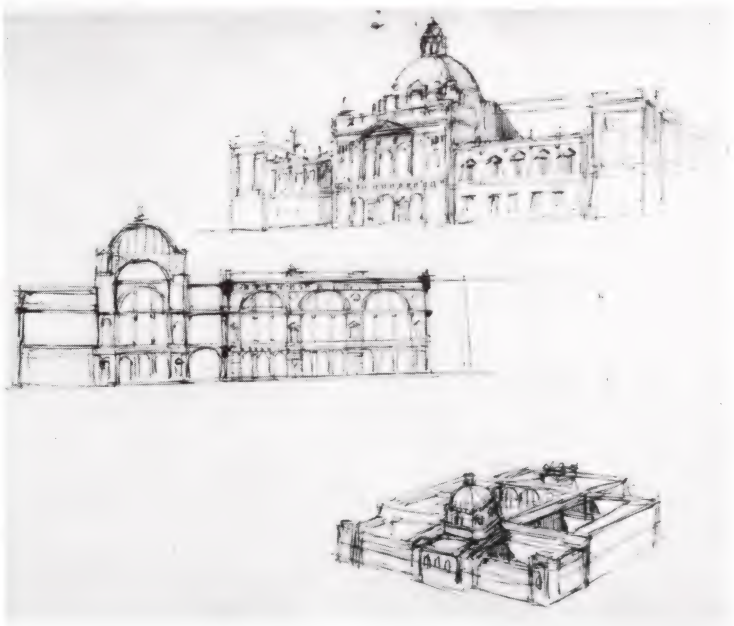


18



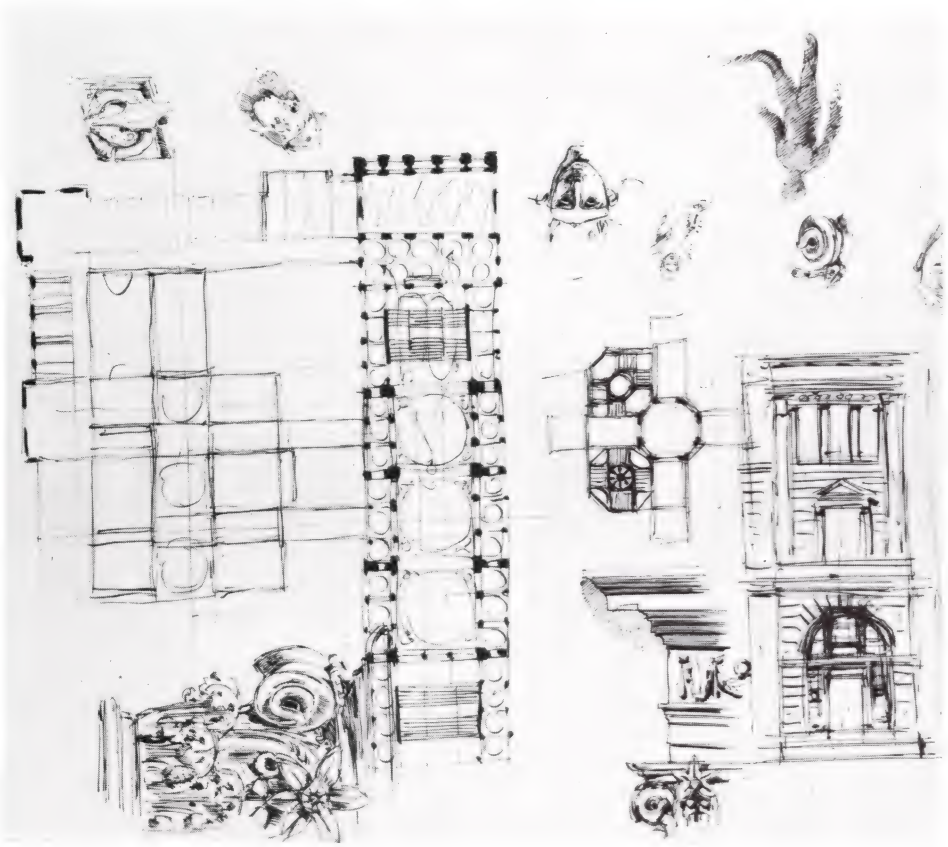
19

20. Schizzo di prospetto, sezione e assonometria.
21. Schizzo della pianta per l'ingresso.
22. Schizzi preparatori.
23. Schizzo prospettico.



20

22



21

23

Progetto per il 1° concorso per il palazzo del Parlamento in Roma, 1883-1884 (figg. 24-25)

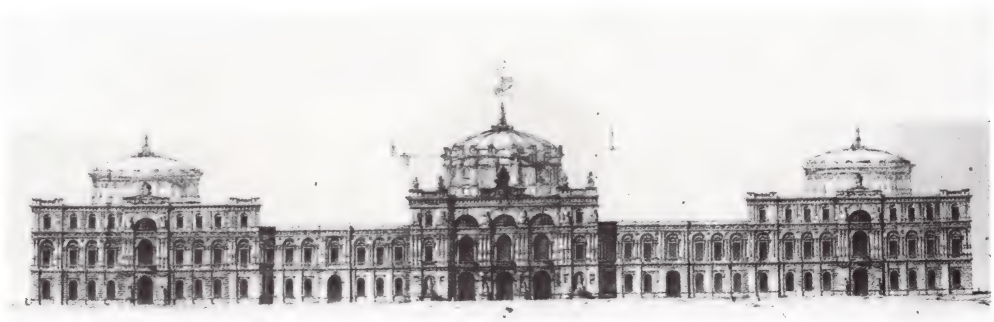
Tra i progetti di Ernesto Basile è quello più direttamente ispirato dalla tradizione cinquecentesca romana, almeno in alcune delle soluzioni proposte. Evidente nello studio della testata (fig. 24) la derivazione da un disegno peruzziano per S. Pietro mentre altrove prevale l'influenza della cultura europea del tempo e il gusto della commistione stilistica. Nella relazione scritta per il progetto, Basile dá conto dei lunghi ed accurati studi sul Reichstag di Berlino del Wallot.

24. Studio del prospetto principale.
25. Studio del prospetto principale.

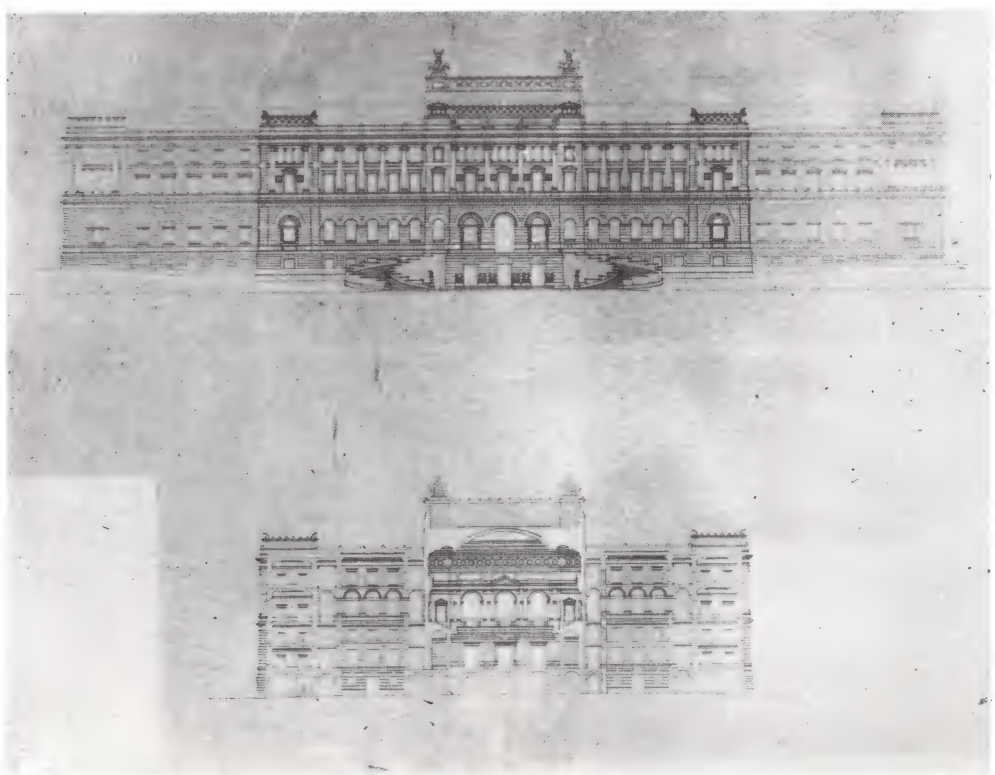
Progetto per il 2° concorso per il palazzo del Parlamento in Roma, 1889 (figg. 26-39)

26. Prospetto e sezione.
27. Studio della pianta.
28. Studio della pianta.
29. Schizzo del prospetto principale.
30. Schizzo di prospetto.
31. Schizzo di prospetto.
32. Schizzo di prospetto e pianta.

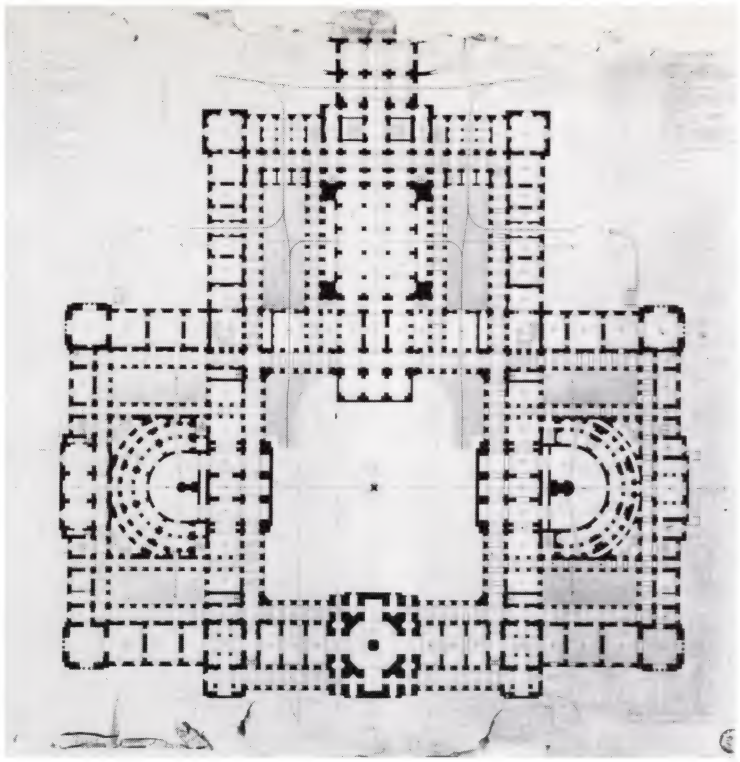
24



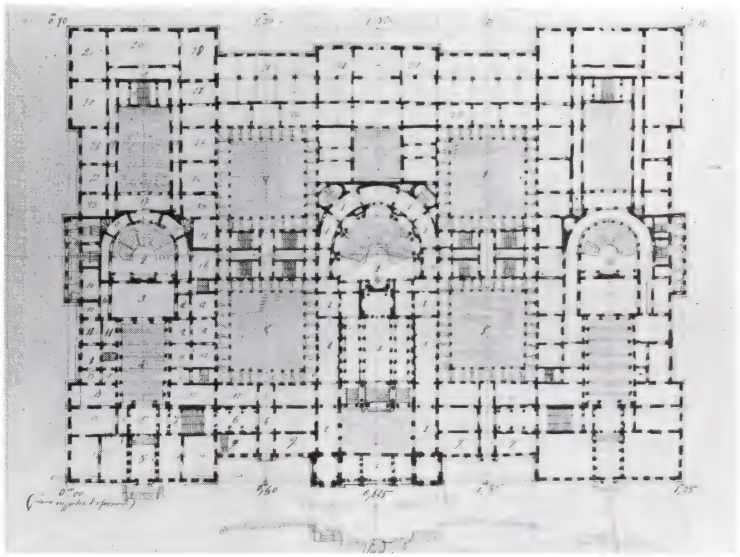
25



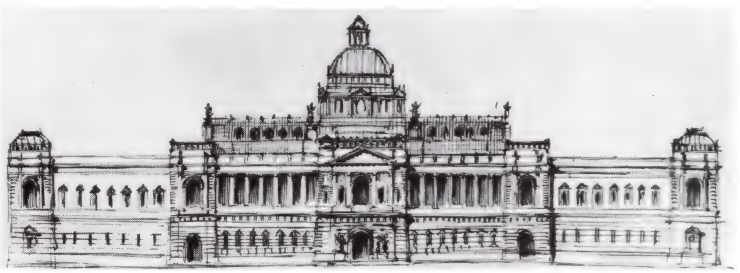
26



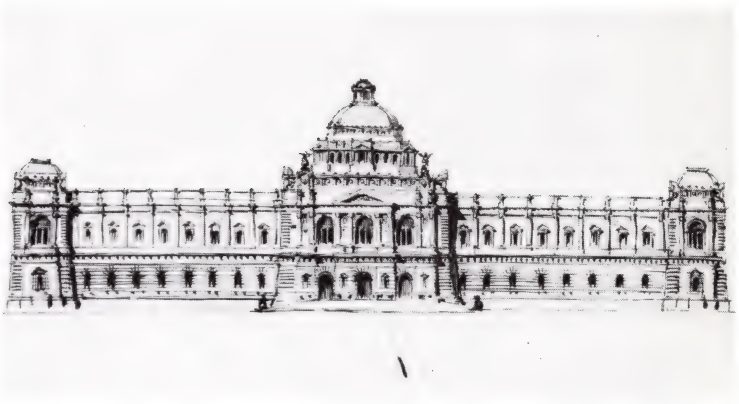
27



28

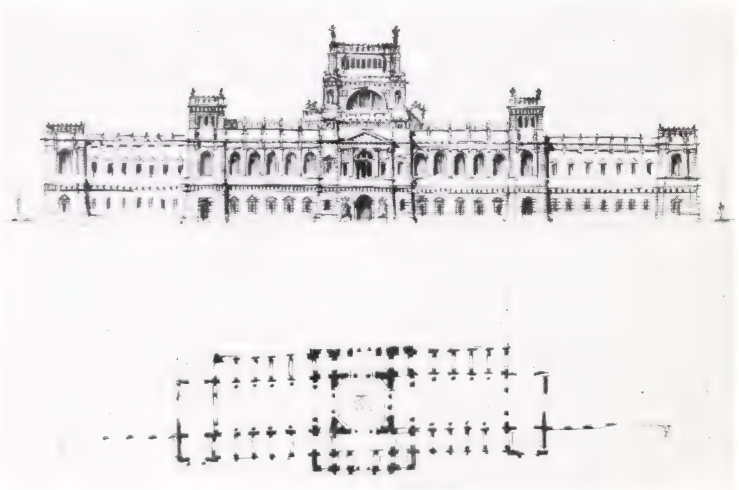


29

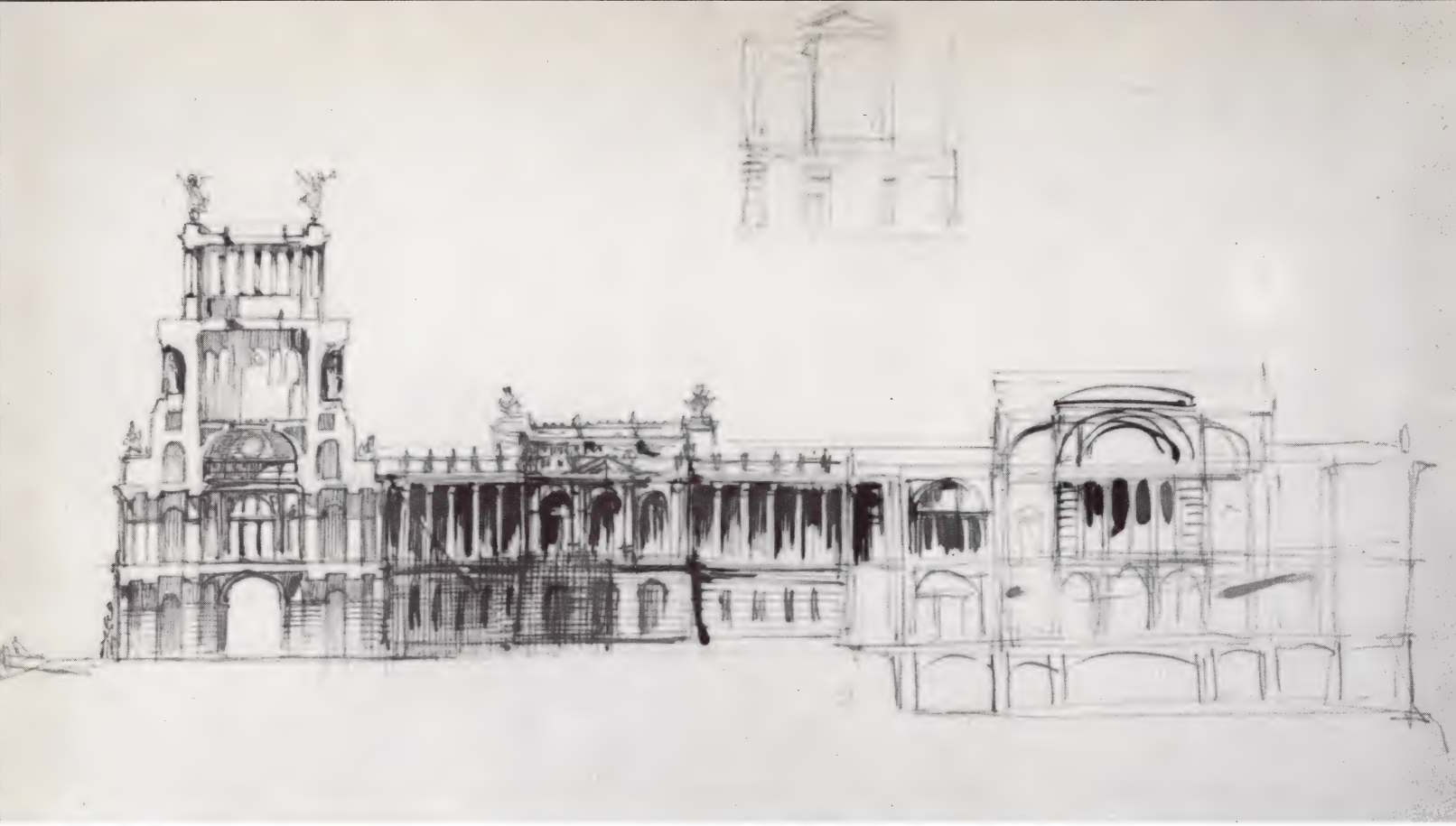


30

31

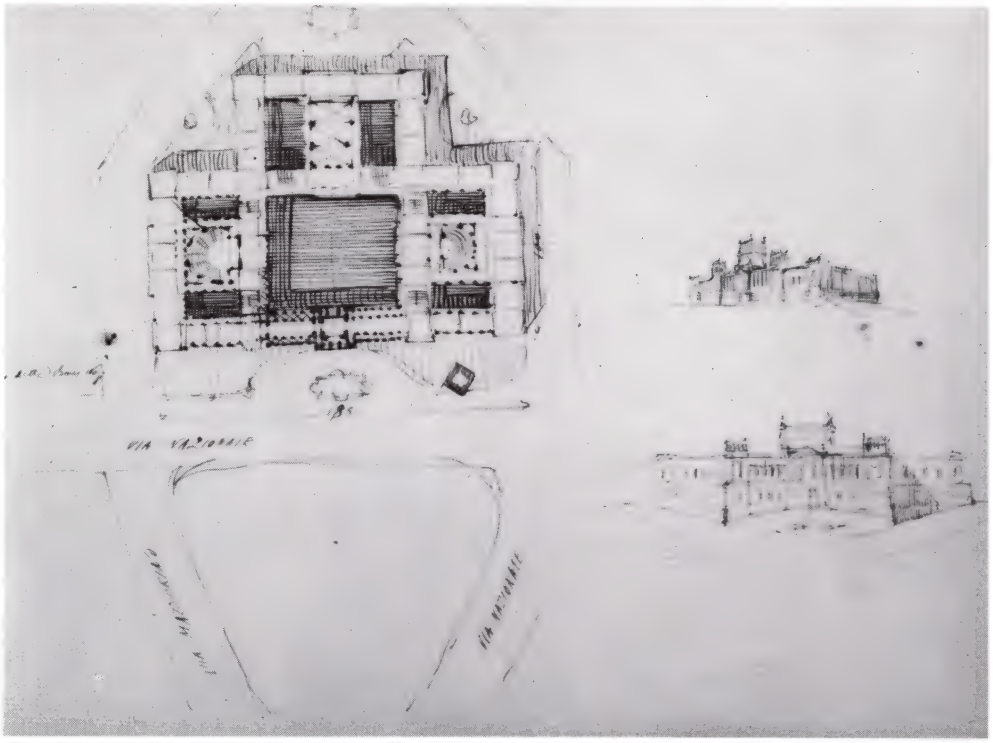


32



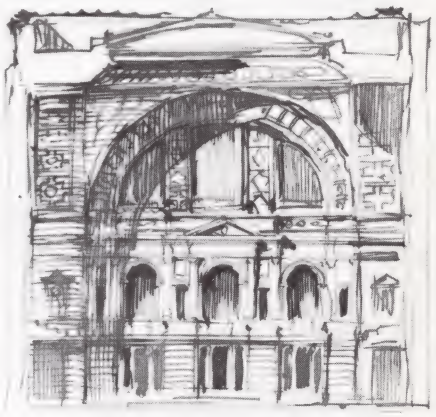
33

33. Schizzo di sezione e prospetto.
34. Schizzo di sezione.
35. Studio della planimetria e prospettive.
36. Studio per particolari del prospetto.
37. Schizzo di particolare del prospetto.
38. Schizzo di particolare dell'interno.
39. Schizzi di capitelli.



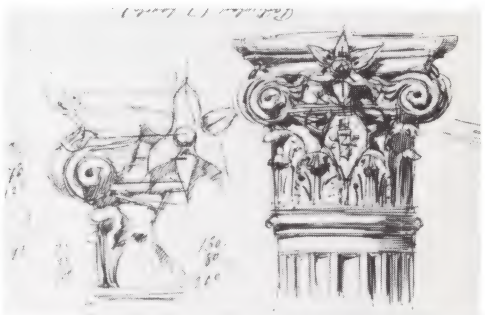
35

37



38

36

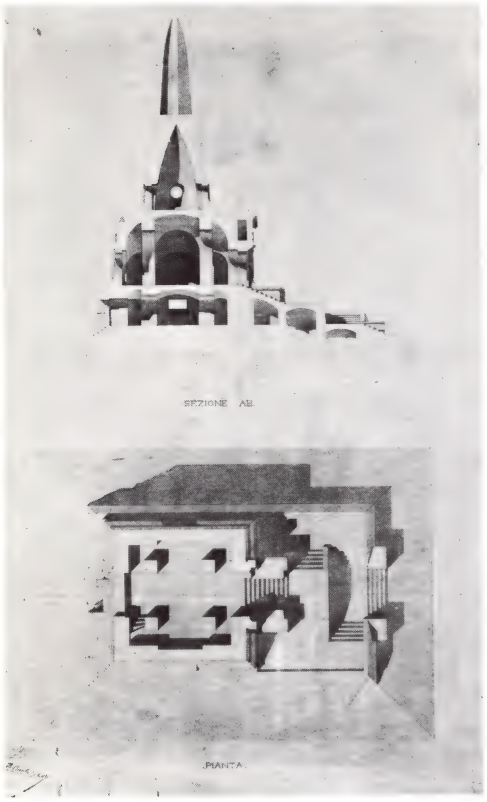


39

Calatafimi, monumento nazionale ai caduti nella battaglia di Calatafimi, 1885 (figg. 40-45)

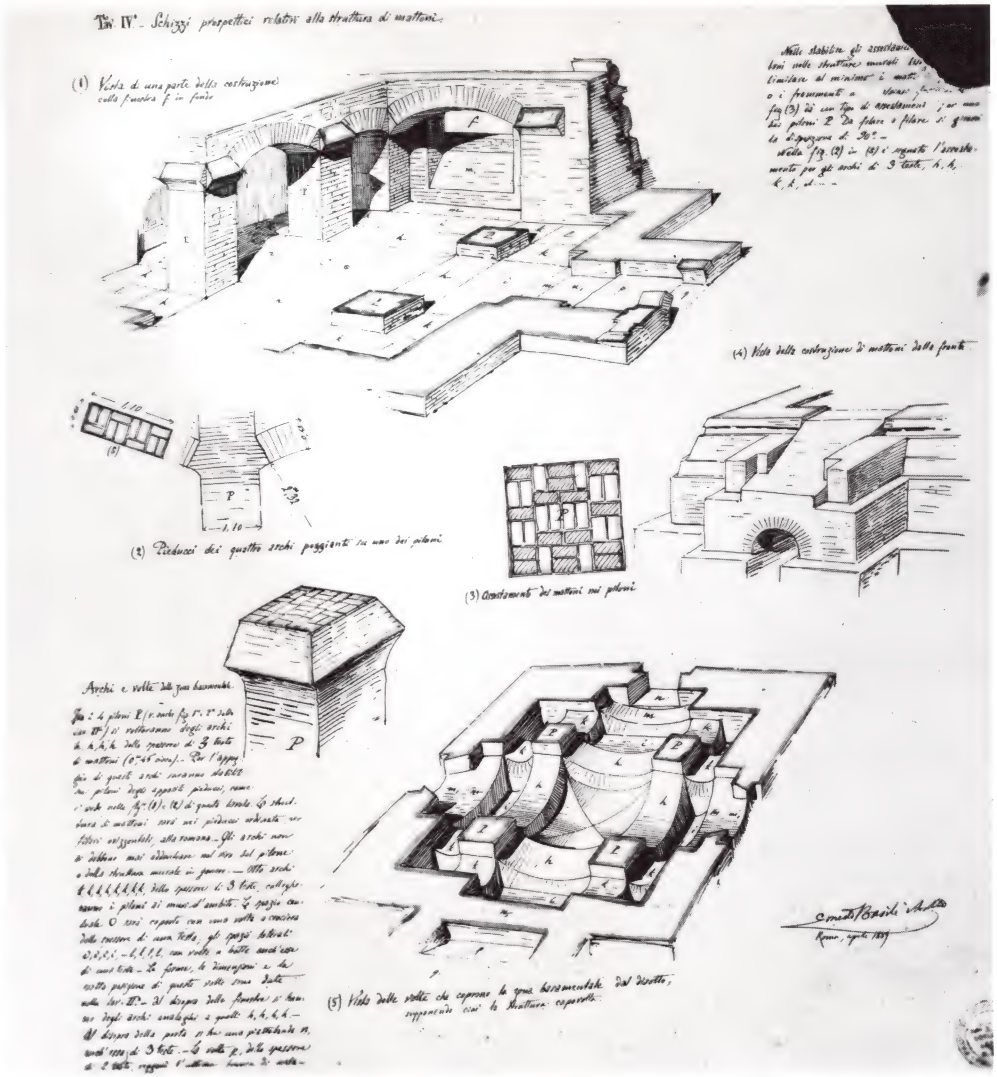
È la prima opera monumentale realizzata dall'architetto che vi sperimenta due elementi che diverranno tipici del suo linguaggio: la convergenza degli spigoli, l'uso del bugnato a strati orizzontali. L'uso del dorico è un'eco intenzionale del vicino tempio di Segesta.

40. Sezione e planivolumetrico.
41. Prospetto principale e pianta.
42. Schizzi prospettici della struttura di mattoni.
43-45. Schizzi del prospetto.



40

41



42

43

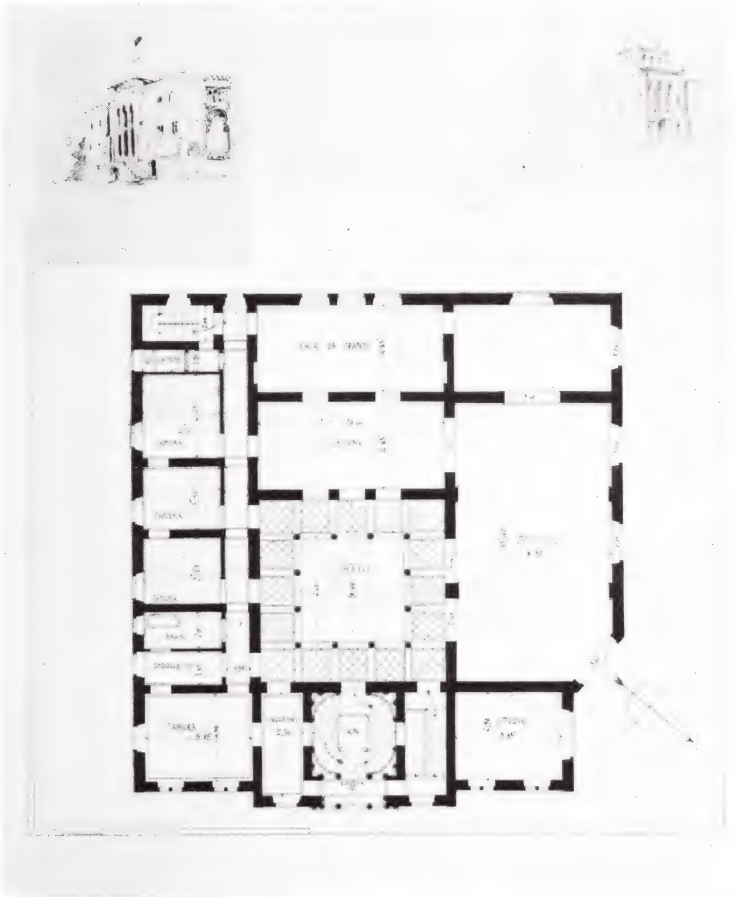
44

45

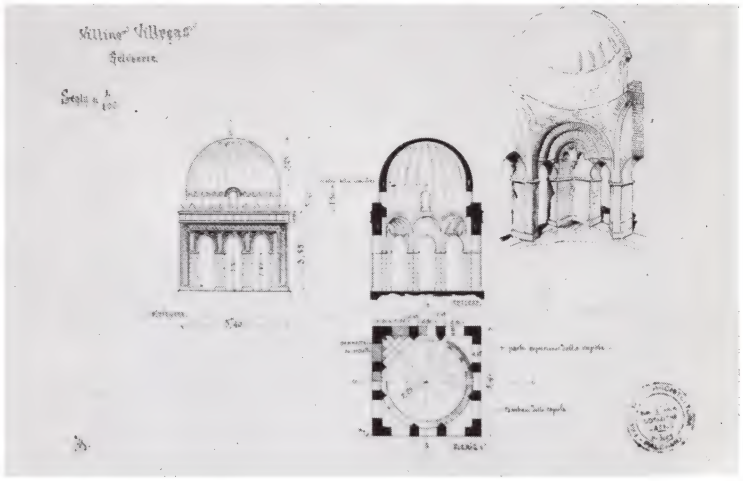
Roma, palazzina Villegas (demolita), 1886 (figg. 46-50)

Esempio unico in Roma di costruzione in stile islamico dimostra l'adesione senza riserve di Ernesto al gusto eclettico. La derivazione da esempi andalusi e magrebbini sembra filtrata dalla ricchissima trattatistica coeva dettata dalla passione per l'esotismo che pervade dopo Délacroix e Baudelaire la cultura europea. L'edificio aveva il tono di una garbata e puntigliosa divagazione e ben si collegava ai miti della Roma «bizantina» che viveva proprio in quel momento i suoi fugaci splendori. Il disegno del belvedere, una edizione paradossale dell'altana romana, dimostra l'accurata indagine tecnologica sulle cupole palermitane di origine islamica.

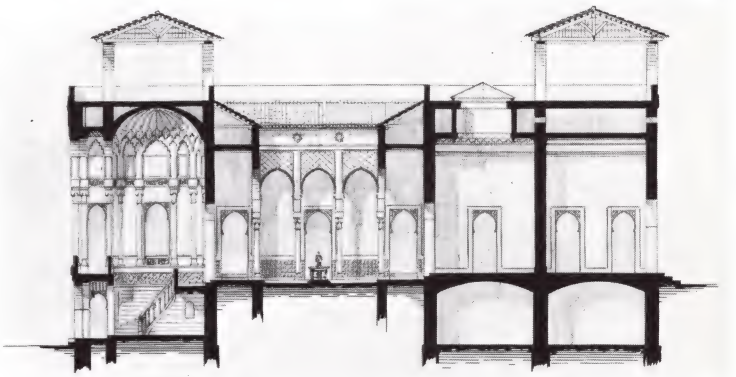
46. Pianta piano terra.
47. Veduta del prospetto principale.
48. Studio per il belvedere.
49. Sezione.
50. Veduta d'interno, patio centrale.



46



48



49

47

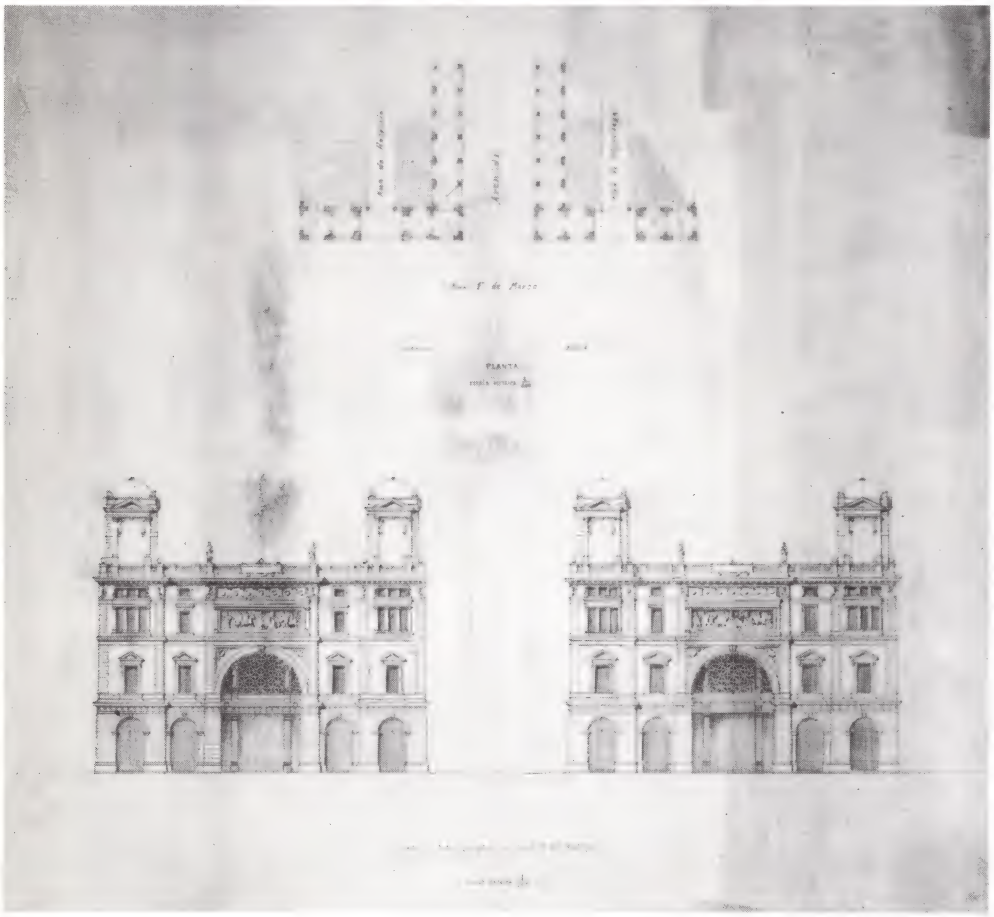
50

Rio de Janeiro, edificio per l'ingresso della Avenida de Libertacao, 1888 (figg. 51-52)

I disegni dello studio qui pubblicati documentano un'opera poco nota ma di notevole interesse. Due grandi edifici fanno da testata a un viale porticato ed ospitano al piano terreno una grande galleria modellata sull'esempio delle gallerie pubbliche italiane. Le torri angolari, qui sviluppate come altane, sono ormai diventate una sigla dell'architetto.

51. Veduta prospettica dell'ingresso.
52. Pianta e prospetto dell'ingresso.

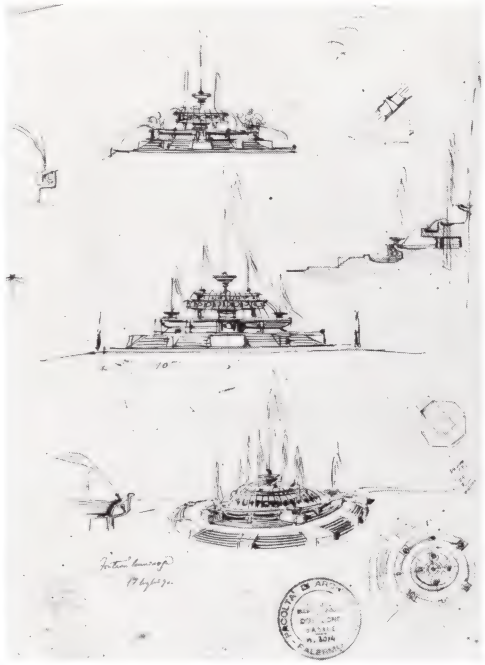
51



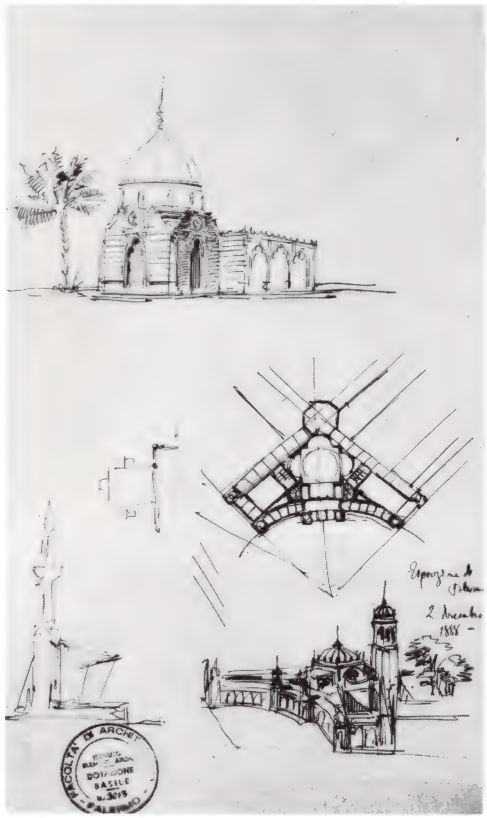
52

Palermo, Esposizione Nazionale, 1891-1892 (figg. 53-57)

È la prima opera pubblica importante realizzata da Basile, quella a cui si deve la sua precoce celebrità. Si ispira ai modelli delle grandi esposizioni universali nella varietà e nella complessità delle strutture alle quali corrisponde un linguaggio architettonico intenzionalmente eclettico. Insieme ai repertori stilistici più consueti (gotico e



53



54

rinascimento) appare negli edifici più importanti lo stile gotico-normanno con cui l'architetto vuole rivendicare l'autonomia culturale e l'originalità creativa della tradizione siciliana. Nello schizzo della fig. 57 si nota la tendenza ad inserire il motivo delle finestre in una pannellatura rettangolare sporgente, un motivo che riapparirà, rielaborato in forma creativa, nel villino Basile.

53. Studio per la fontana.
54. Studio per pianta e prospetti.
55. Schizzo assonometrico.
56. Schizzo del prospetto.
57. Schizzo di particolare del prospetto.

55

56

57

Benevento, progetto per il palazzo della prefettura, 1892
(figg. 58-60)

È tra i progetti del Basile quello in cui più diretta ed evidente è la ispirazione ai palazzi del Quattrocento fiorentino. Dal palazzo Strozzi deriva lo schema generale della facciata, mentre le finestre del piano nobile si riallacciano a quelle del palazzo Rucellai. Viene già enunciato qui il tema dell'architrave che funge da catena all'interno dell'arco della finestra creando una fascia orizzontale continua insieme alle bugne d'imposta degli archi. Nella torre angolare ai motivi fiorentini si uniscono motivi della tradizione siciliana.

58. Sezione-prospetto.
59. Sezione-prospetto.
60. Schizzi di studio per la pianta.

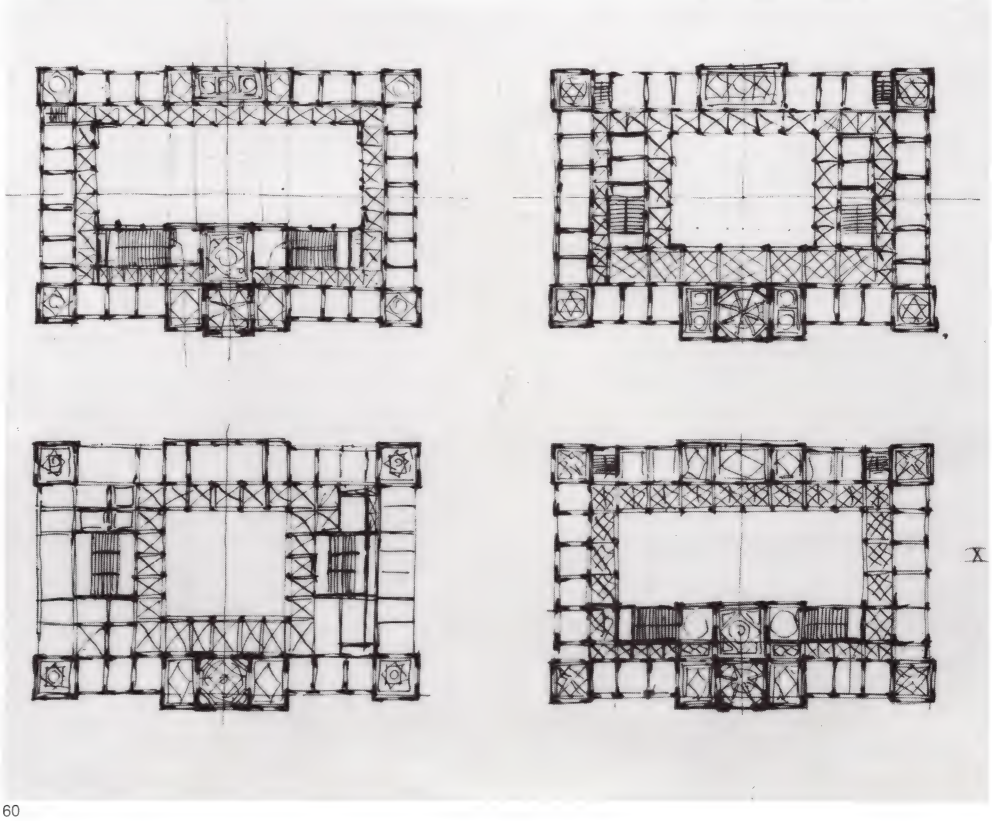
Palermo, palazzo Bordonaro, 1893-1896 (figg. 61-70)

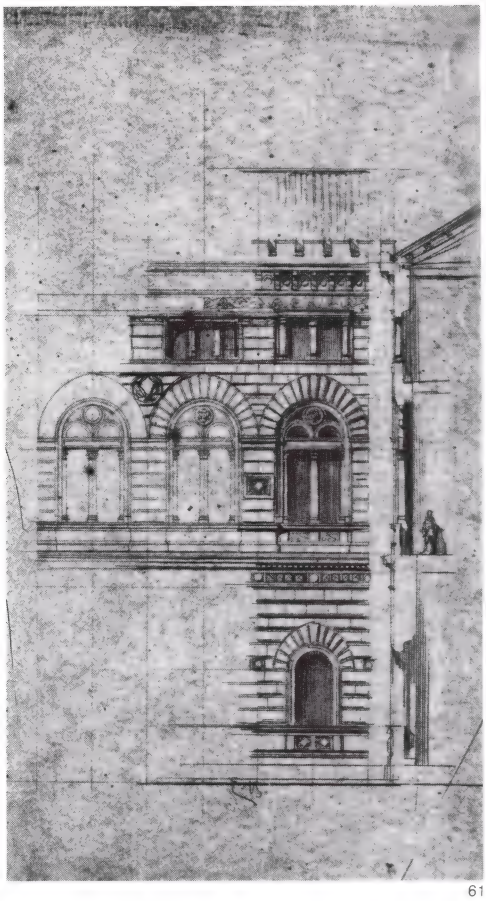
È l'opera più significativa del primo periodo dell'attività di Ernesto, il punto di arrivo della sua ricerca sui prototipi del Rinascimento fiorentino. La volumetria complessa dà a questo edificio di notevoli dimensioni la caratteristica di un «villino monumentale» in cui si mescolano toni eroici e dimensioni quotidiane. Anche qui la torre è il leit-motiv che consente ai volumi di articolarsi e congiungersi in modo impeccabile, alla simmetria di alcuni partiti di combinarsi armonicamente con la asimmetria dell'impianto generale. Il forte accento dinamico delle membrature orizzontali che uniscono le finestre fa presentire lo sviluppo della ricerca di Basile al di là del repertorio eclettico verso un nuovo linguaggio capace di operare una sintesi tra le contraddittorie tensioni dell'eclettismo. Negli spazi interni elaborati con estrema cura del dettaglio il repertorio fiorentino è interpretato in modo calligrafico e quasi caricaturale sebbene non manchino prefigurazioni del futuro linguaggio basiliano specie nella biblioteca.

61. Particolare del prospetto.
62. Studio della cancellata.
63. Studio della recinzione.
64. Studio delle piante.

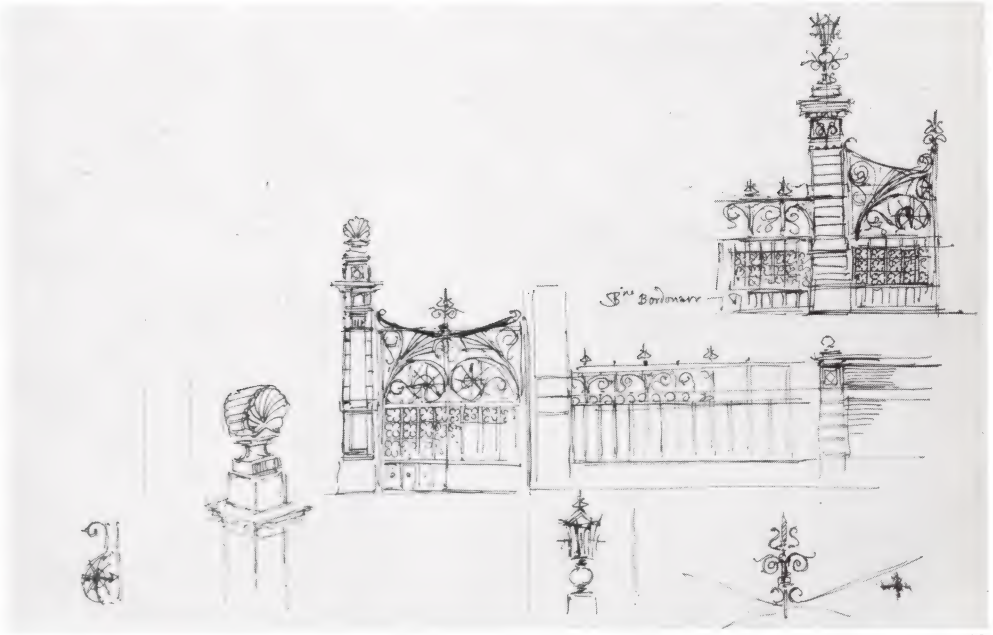
58

59


60

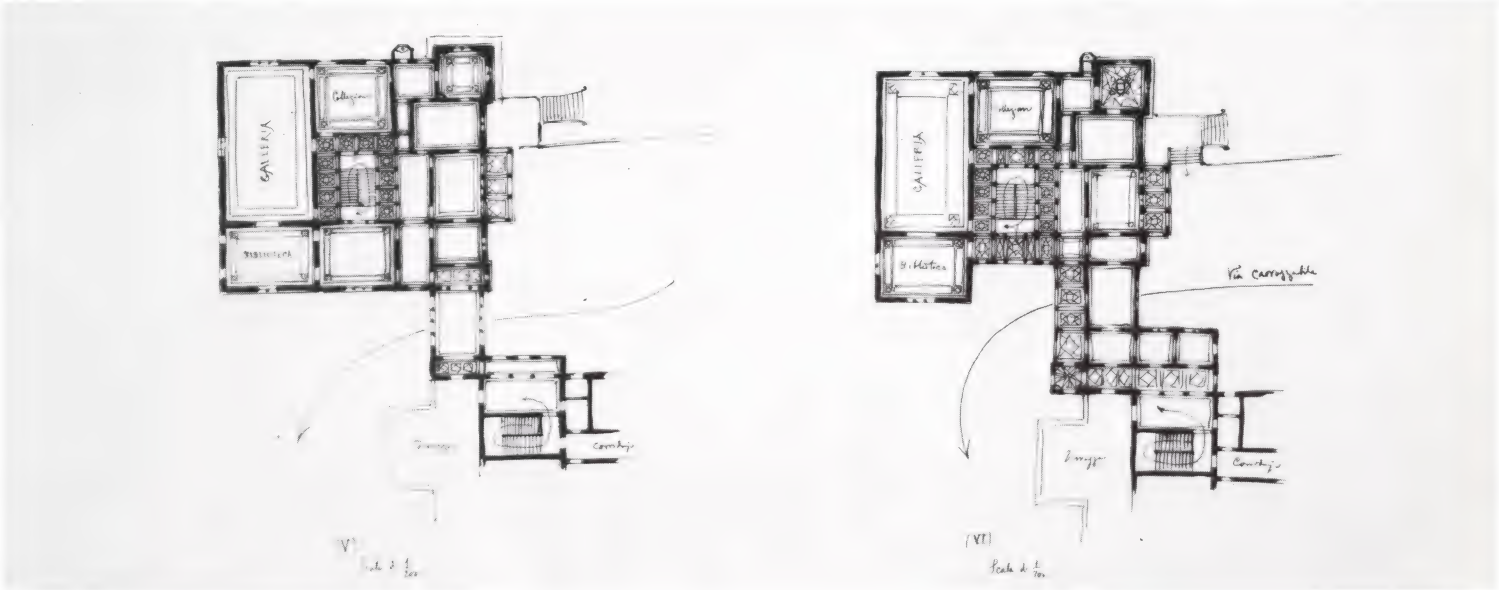


61



62

63


GALLERIA
Collegiata
BIBLIOTECA
Via Carrozzabile
Scala di 1/200
(VI)
Scala di 1/200

64

65

66

67

68

69

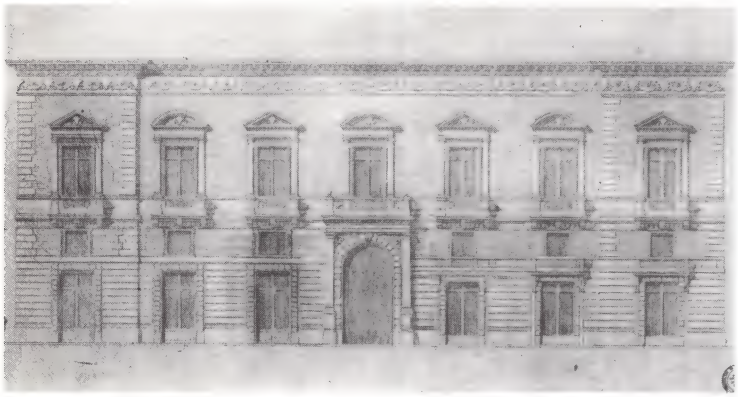
65. Veduta del cortile interno.
66. Accesso al cortile interno.
67. Particolare del corridoio.
68. Veduta del corridoio interno.
69. Particolare della scala interna.
70. Biblioteca.

70

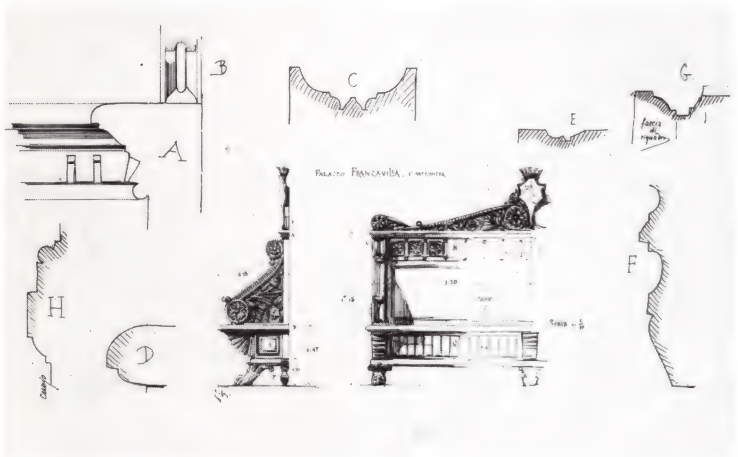
Palermo, palazzo Francavilla, 1893-1896 (figg. 71-78)

L'opera del Basile è limitata a una ricostruzione delle facciate e alla decorazione di alcuni ambienti interni. Evidente modello per le facciate è stato il palazzo Pandolfini a Firenze in via Raffaello. Con la accademica convenzionalità delle facciate e dei dettagli interni risalenti al restauro del periodo 1893-1896 contrasta l'arredamento della biblioteca che alcuni documenti sembrerebbero far risalire al 1903. L'uso del repertorio art nouveau non dimostra la scioltezza e l'eleganza delle opere del salone del Grand Hotel Villa Igea ma un atteggiamento ancora incerto ed inibito.

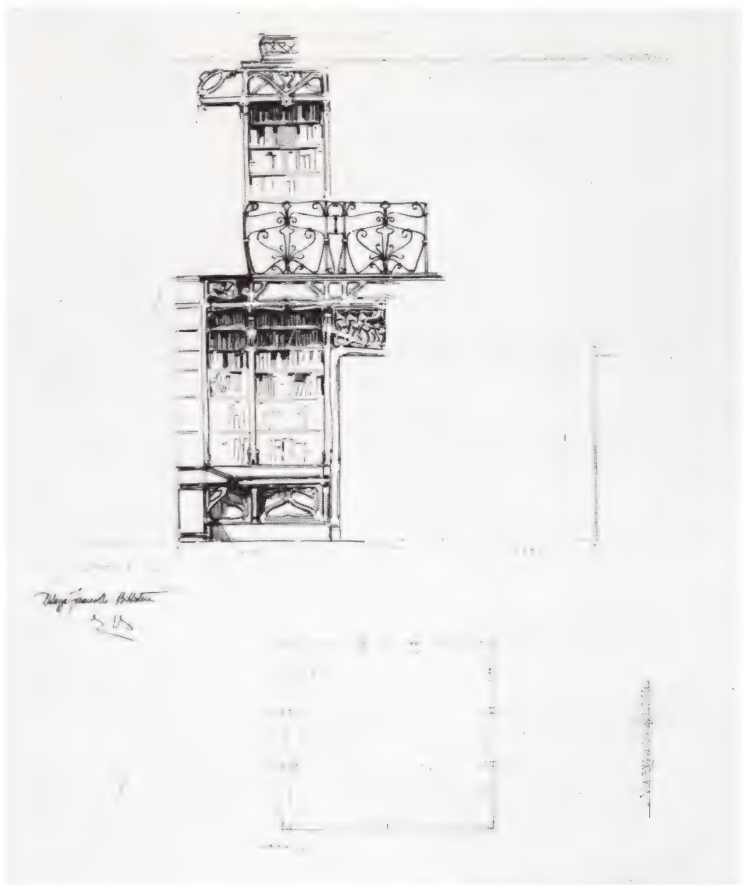
71. Prospetto principale.
72. Schizzi di dettaglio per mobile dell'anticamera.
73. Studio per la biblioteca.



71



72

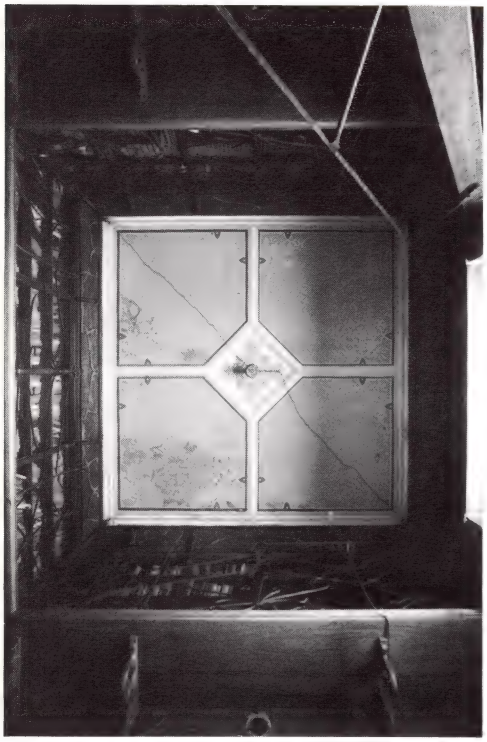


73

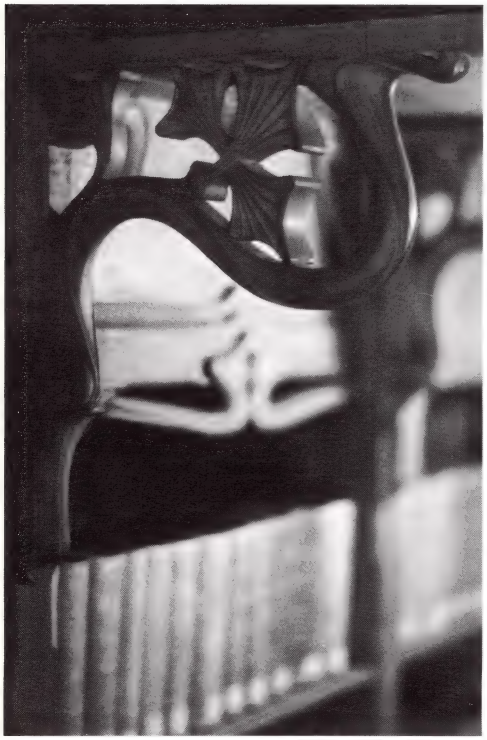
74. Veduta d'insieme.

74

75. Soffitto della biblioteca.
76. Dettaglio della biblioteca.
77-78. Biblioteca.



75



76

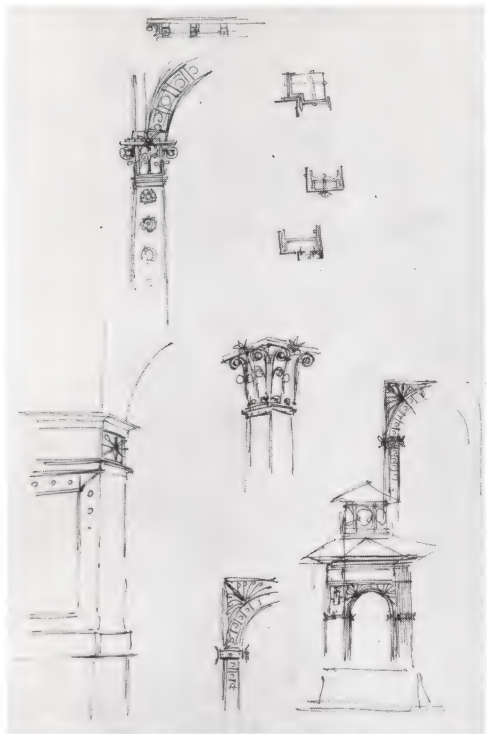
77

Palermo, piazza del teatro Massimo, chiosco Ribaudo, 1894
(figg. 79-83)

È la prima applicazione a un chiosco della struttura ottagonale tipica delle torri basiliane. L'uso del metallo consente calligrafiche eleganze ancora molto lontane dal repertorio art nouveau nonostante il dinamismo dei motivi a raggiera ripetuti intorno alle finestre del tiburio e nel coronamento.

79. Pianta e prospetto.
80. Studio del prospetto.
81. Schizzi dei dettagli.
82. Vista principale.
83. Particolare del coronamento.

79



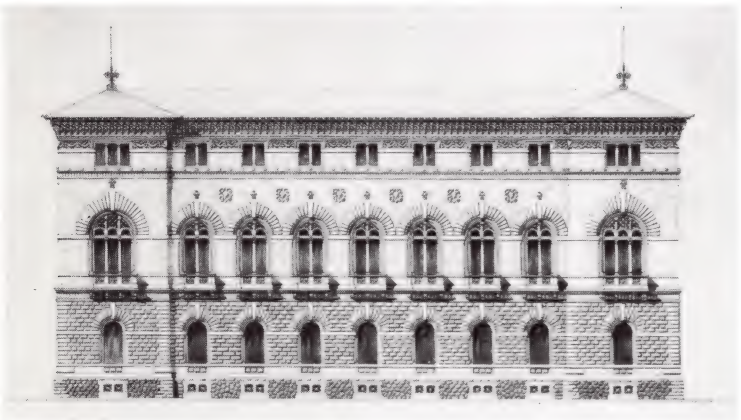
81

80

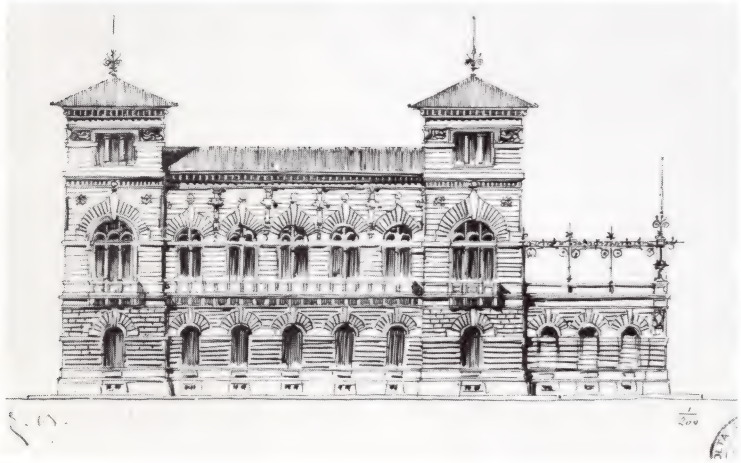
82

83

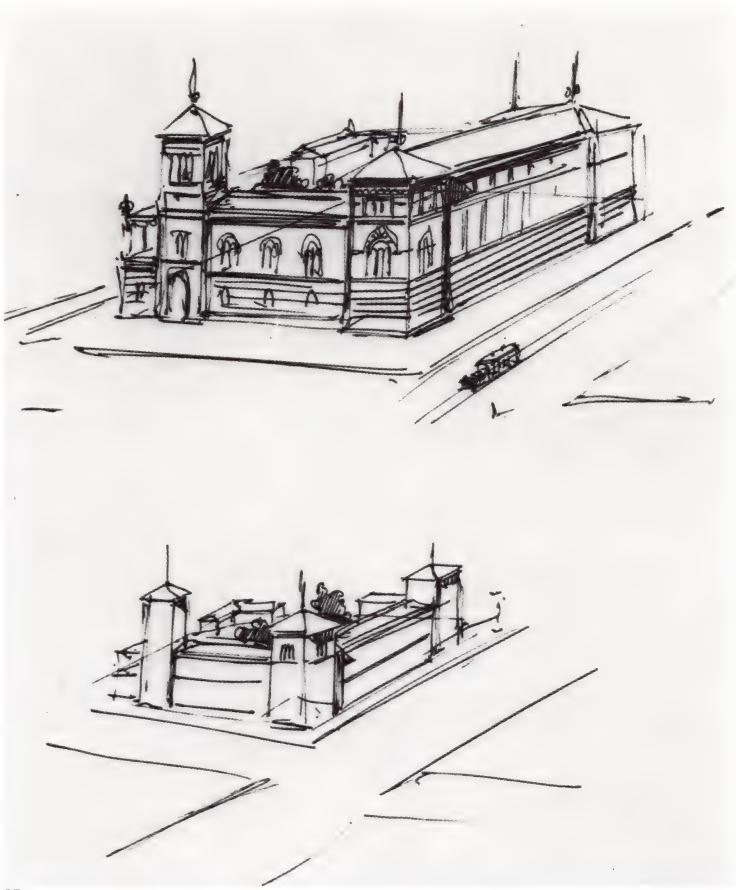
84



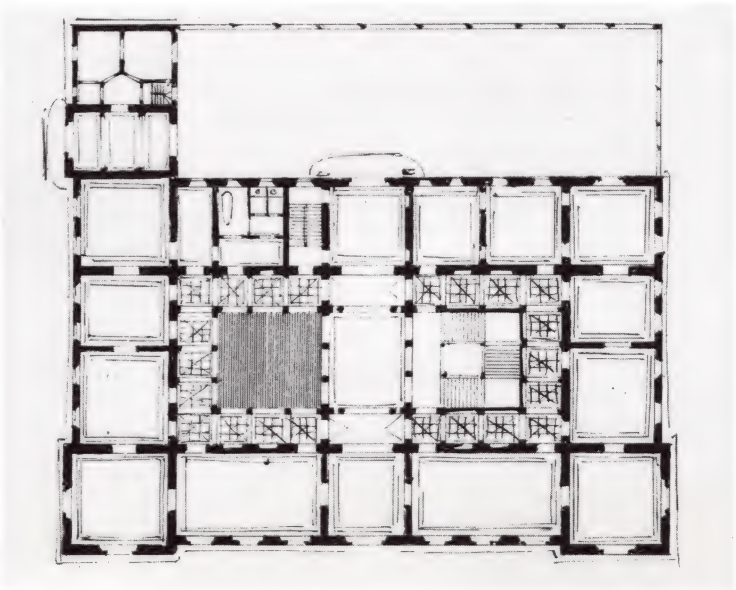
85



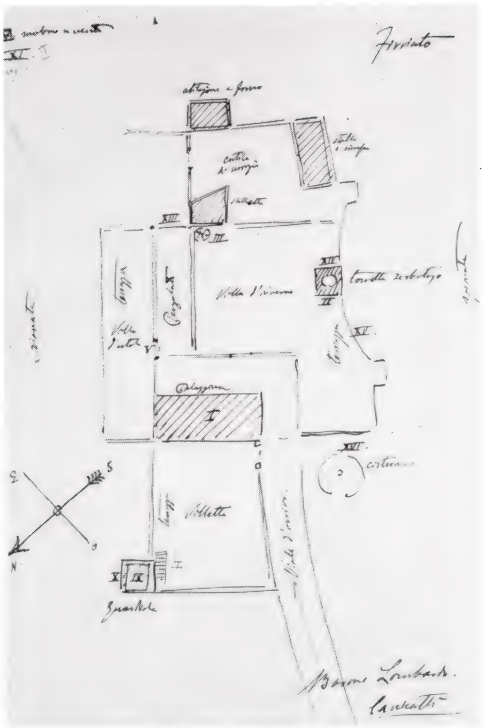
86



87



88



89

90

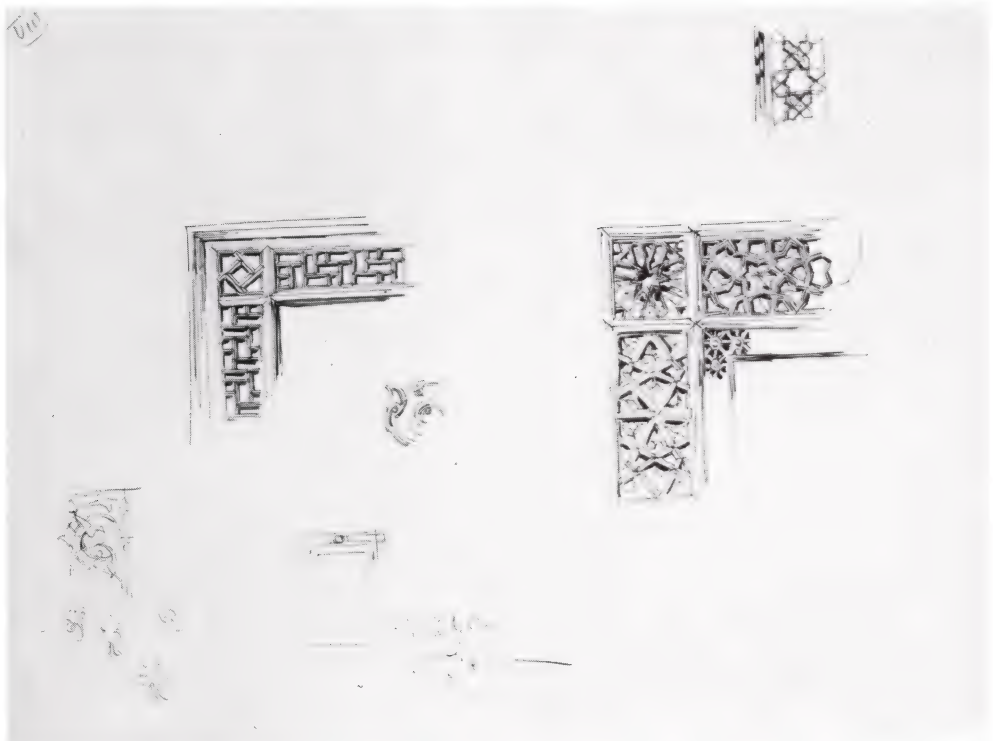
Palermo, progetto per palazzo Deliella, 1896 (figg. 84-88)

84. Schizzo prospettico.
85. Prospetto laterale.
86. Schizzo del prospetto laterale.
87. Schizzo prospettico generale.
88. Pianta.

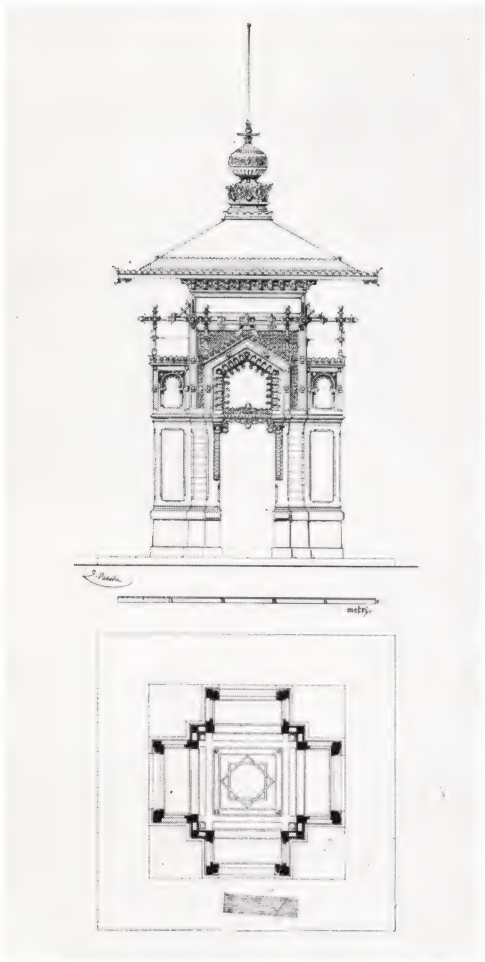
Canicatti, torre dell'orologio nella villa Gangitano, 1897 (figg. 89-91)

Nella elegantissima edicola metallica Basile applica nelle parti traforate motivi della tradizione islamica. L'opera eseguita con grande finezza, dimostra l'interesse dell'architetto anche per temi di edilizia minore.

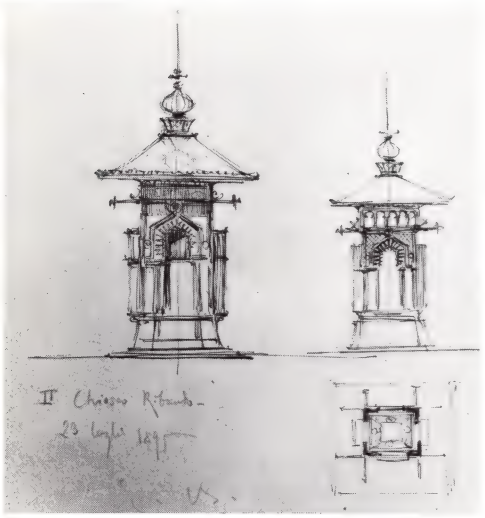
89. Schizzo planimetrico.
90. Schizzo di prospetto.
91. Particolari della decorazione.



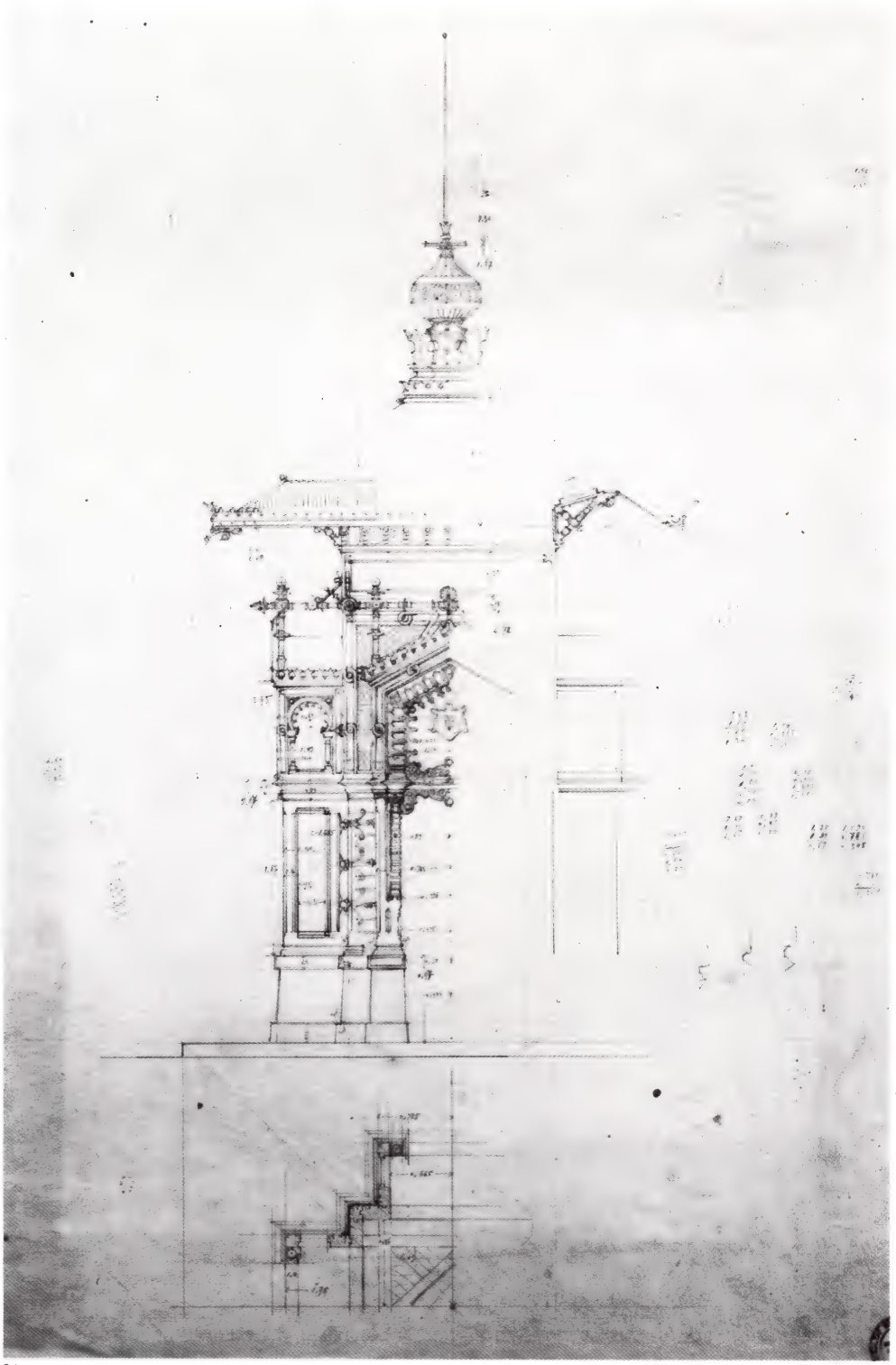
91



92



93

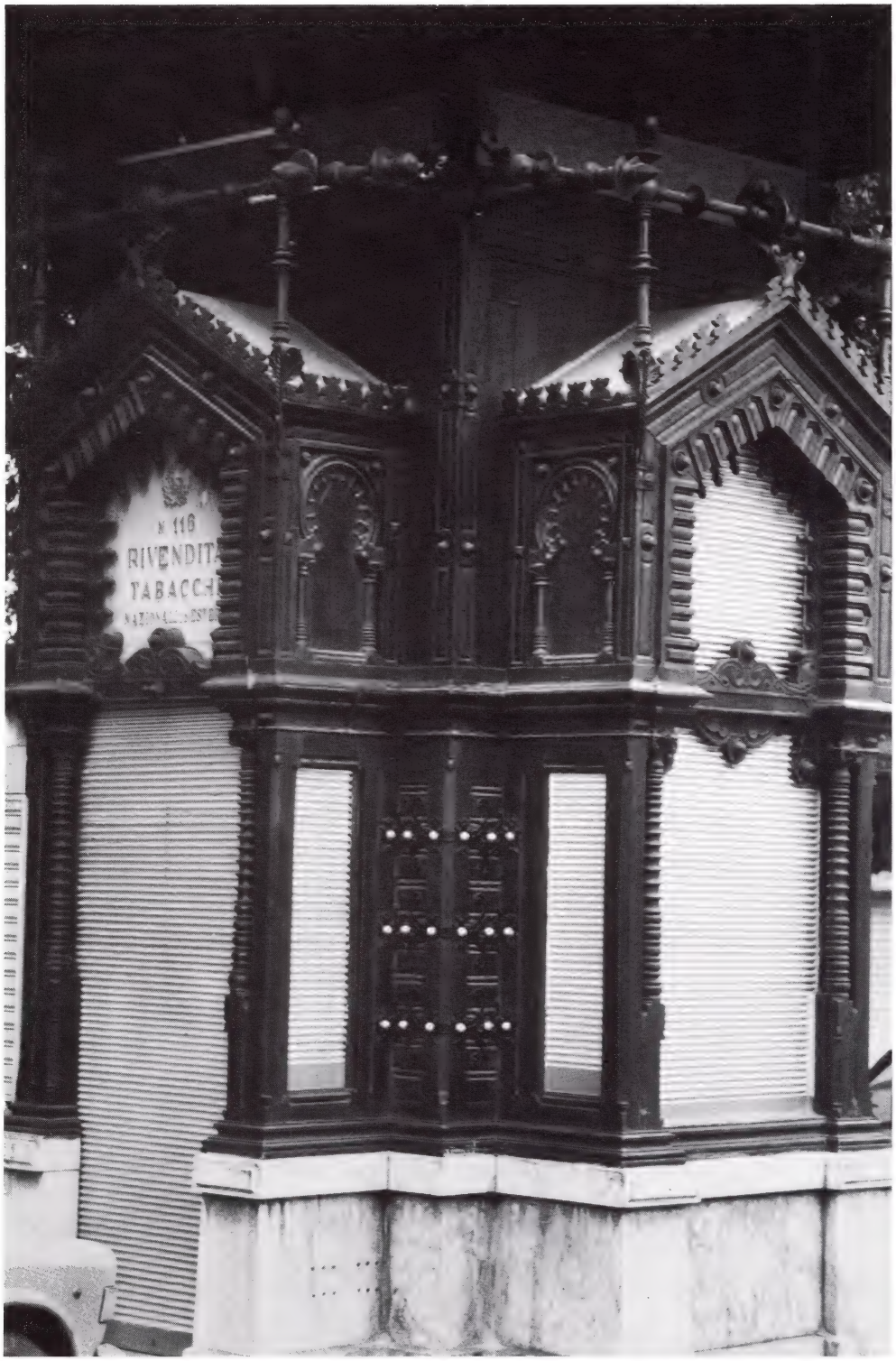


94

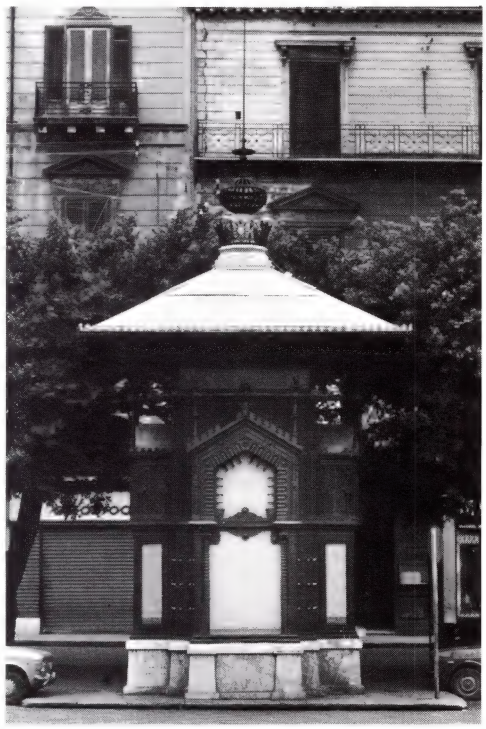
Palermo, chiosco Vicari, 1897 (figg. 92-96)

È un altro omaggio di Basile alla tradizione islamica recuperata attraverso testimonianze minori, come la mobilia intarsiata con le membrature eseguite al tornio così cara alla sensibilità fin de siècle. Il profilo studiatissimo del coronamento in cui trapelano memorie indiane dimostra l'interesse per l'eclettismo cosmopolita dell'architettura coloniale vittoriana.

92. Prospetto e pianta.
93. Schizzi del prospetto.
94. Disegno di studio del prospetto.
95. Veduta delle edicole.
96. Veduta d'insieme.



95

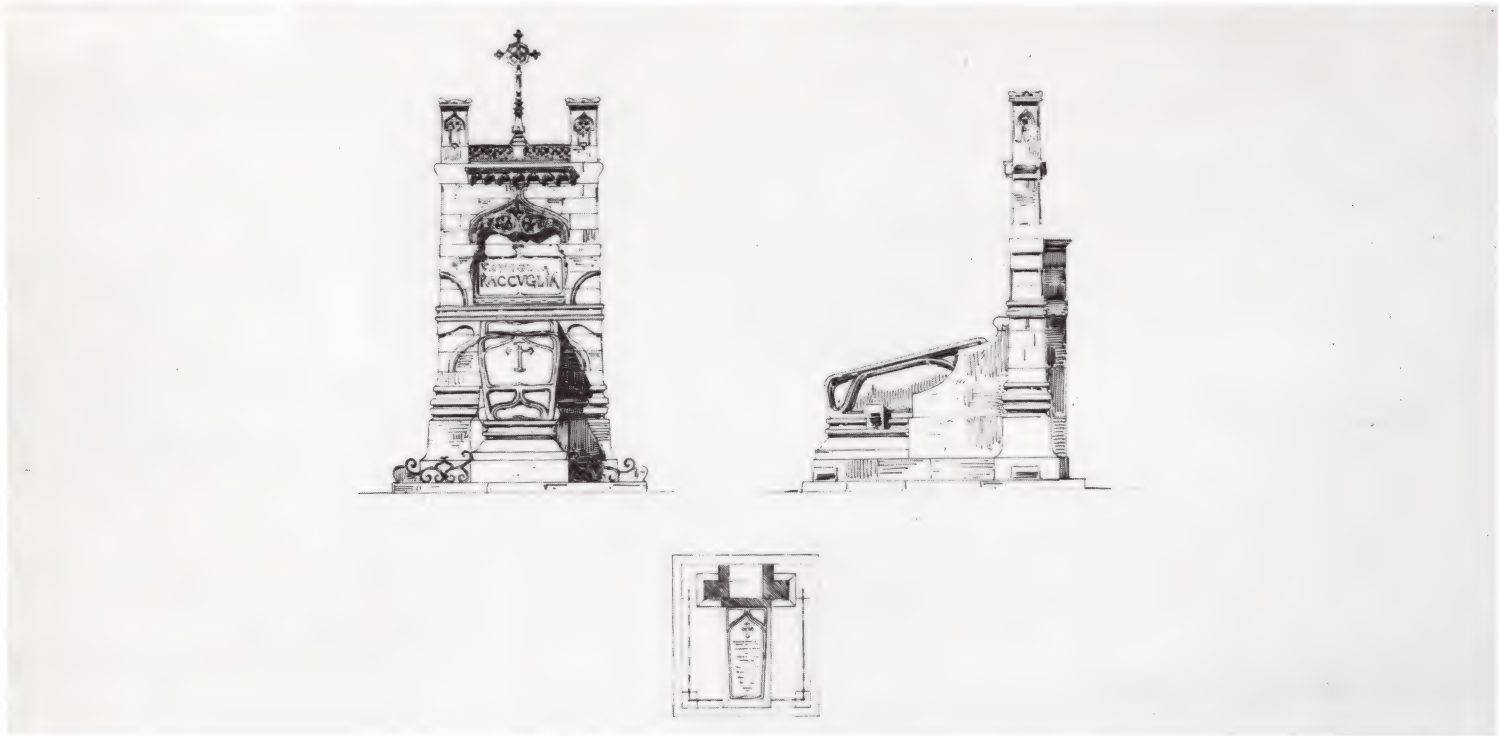


96

Palermo, monumento sepolcrale Raccuglia, 1899 (figg. 97-101)

È la prima opera datata con certezza in cui appare il repertorio decorativo dell'art nouveau in coincidenza con la rievocazione di S. Maria della Catena, uno degli edifici che ha avuto maggiore eco nella produzione basiliana.
Dalla tradizione del Carnilivari derivano gli elementi più importanti della composizione: i pilastri-torre che si distaccano in alto dal muro, la cornice sporgente e la transenna trasparente sotto l'arco che incornicia il nome della famiglia Raccuglia. I colpi d'unghia che alleggeriscono intorno agli spigoli, la grande stele derivano direttamente dall'opera di Horta, l'architetto al quale Basile si ispira in questa prima fase della sua adesione all'art nouveau.

97. Schizzi del prospetto principale e laterale, pianta.
98. Veduta generale.
99. Veduta del prospetto posteriore.
100. Particolare della decorazione in ferro battuto.
101. Veduta generale.



97

98

99

100

RACCUGLIA

Palermo, cappella Nicosia, 1899 (figg. 102-104)

102. Studio del prospetto.
103. Veduta generale.
104. Particolare dell'ingresso.

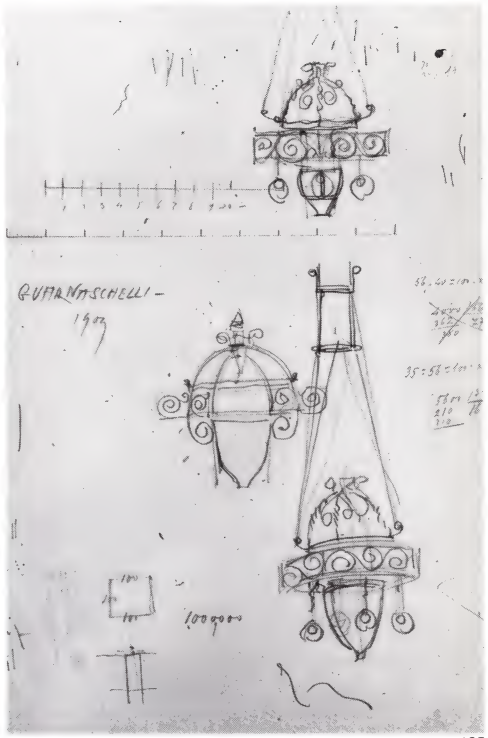
Palermo, cappella Guarnaschelli, 1899 (figg. 105-106)

105. Schizzi dei lampadari in ferro battuto.
106. Finestra laterale.

102

103

104

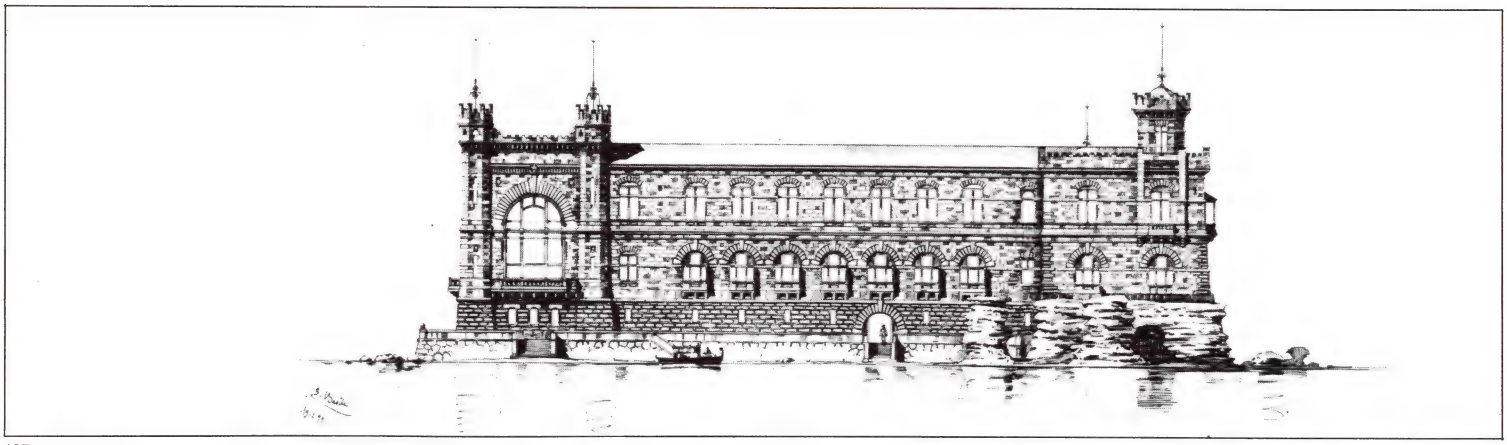


105

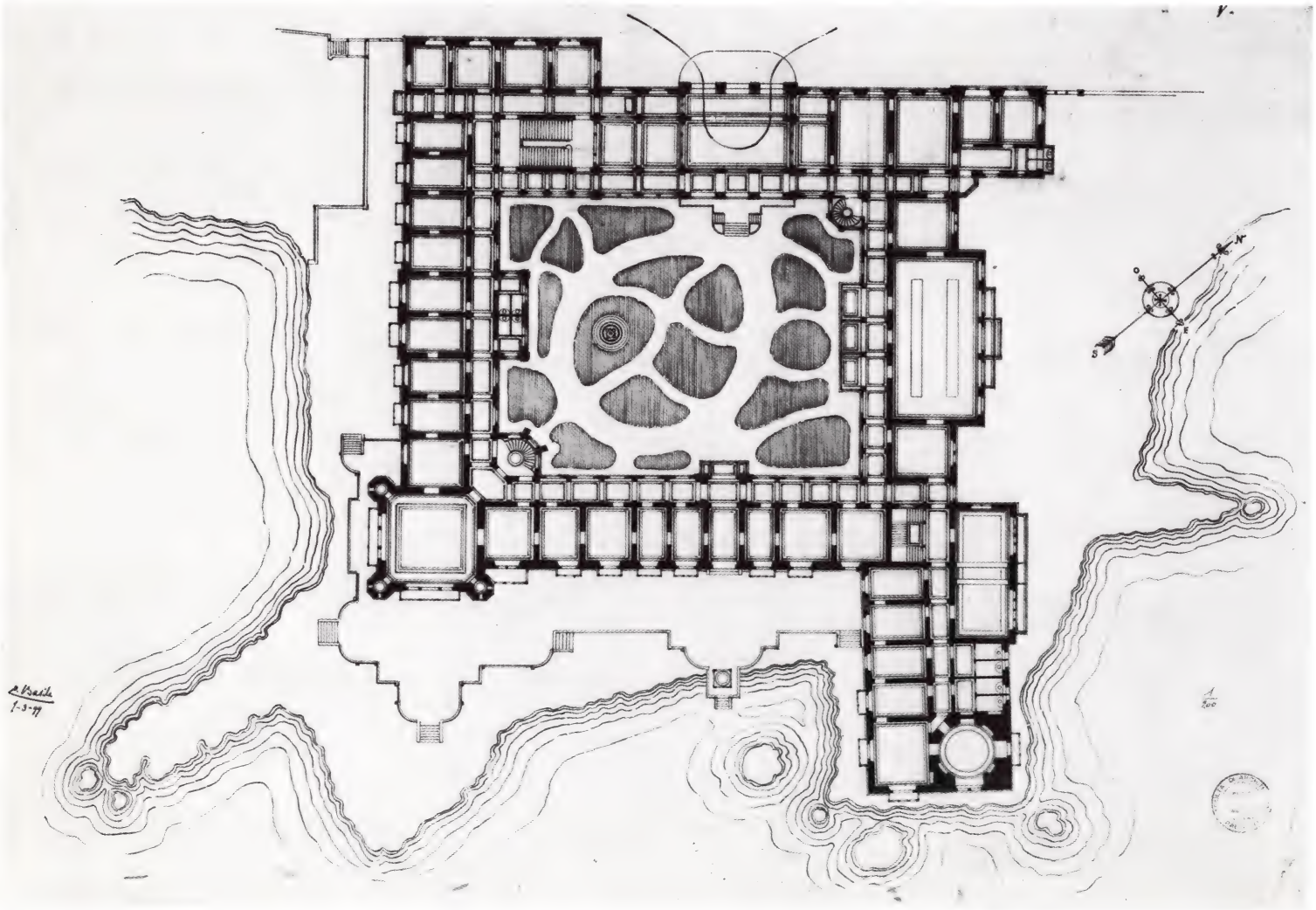
106

Palermo, progetto per il palazzo dei quattro pizzi, 1893
(figg. 107-108)

107. Prospetto principale.
108. Pianta generale.



107

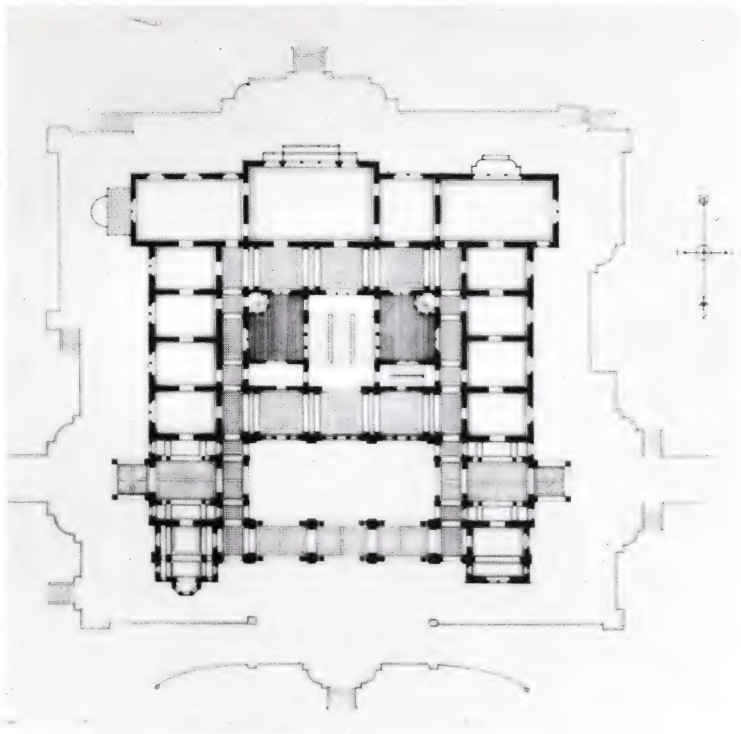


108

Palermo, progetto per palazzo Florio, 1899 (figg. 109-116)

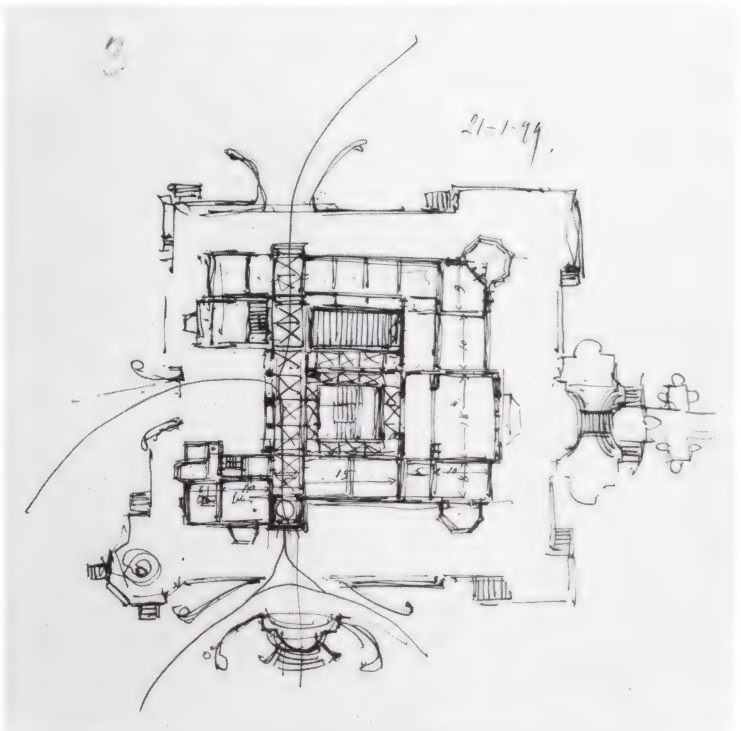
Gli studi per un palazzo di notevoli dimensioni, caratterizzato da torri angolari, segnano il primo contatto professionale tra Basile e la famiglia Florio, destinata ad avere una parte molto importante nel suo successo professionale. Il palazzo sviluppa i temi del municipio di Benevento e del palazzo Bordonaro. Per la prima volta appare chiaramente enunciato il tema della raggiera bugnata intorno agli archi delle finestre, uno dei più tipici della sua architettura.

109. Pianta.
110. Studio della pianta.
111. Studio del prospetto principale.
112. Schizzi di piante e prospetto.

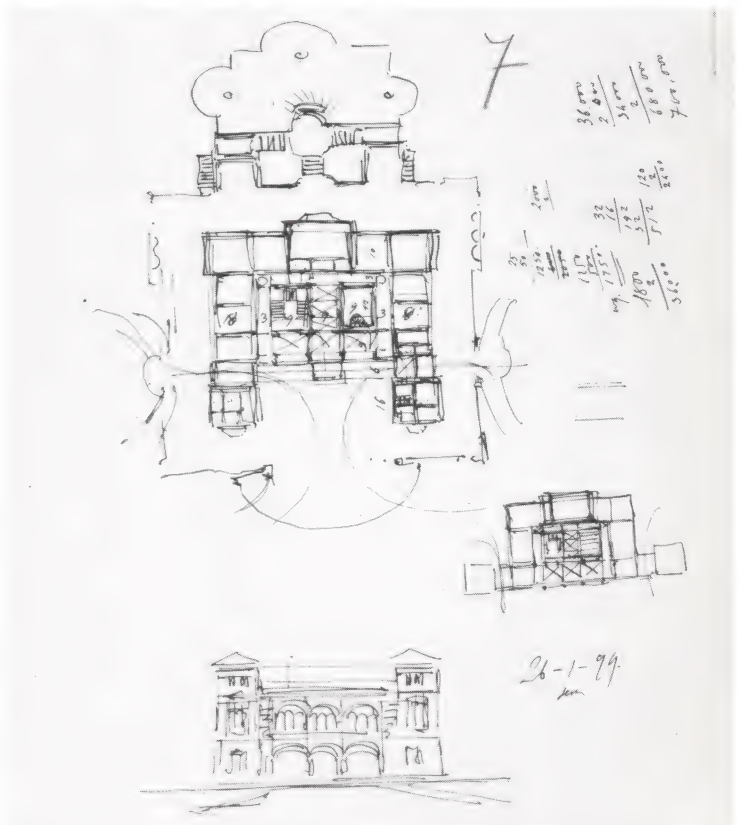


109

111



110

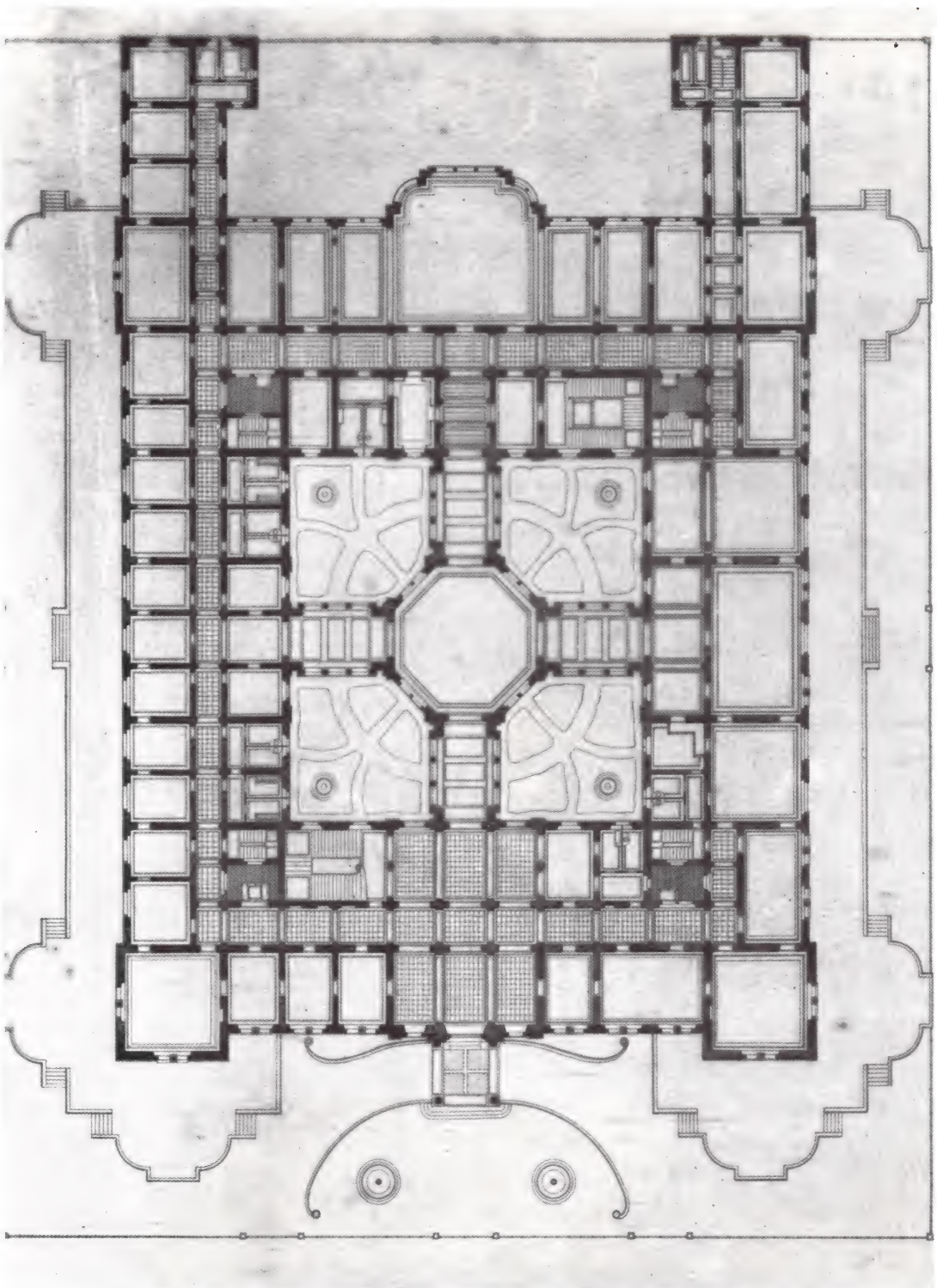


112

113. Pianta.
114-116. Studio di prospetto.

Palermo, palazzo Paternò, 1899-1904 (figg. 117-118)

117. Studio della torretta.
118. Studio del prospetto.

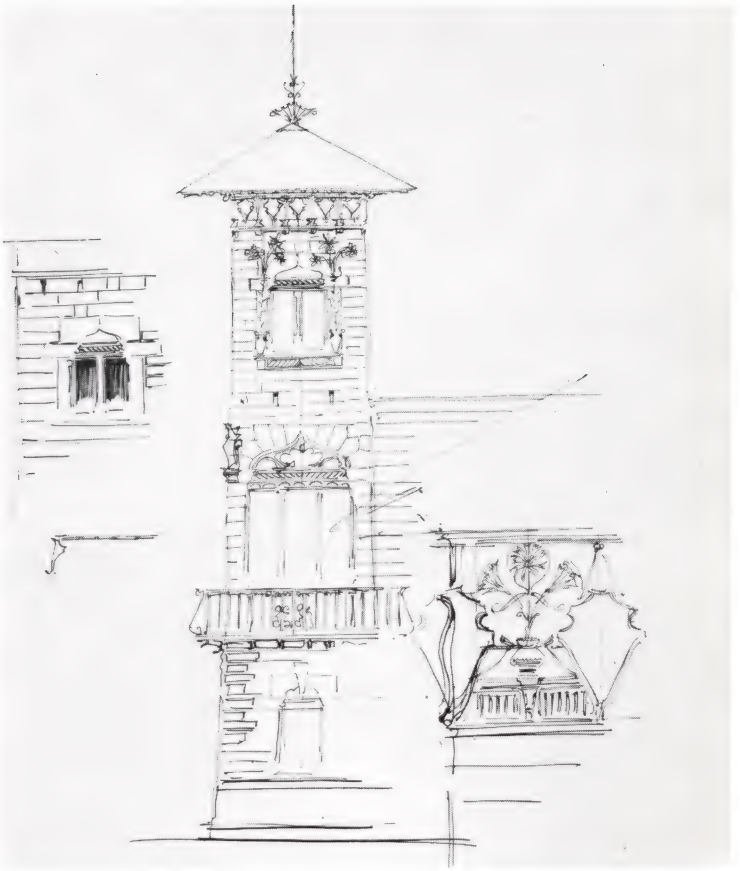


113

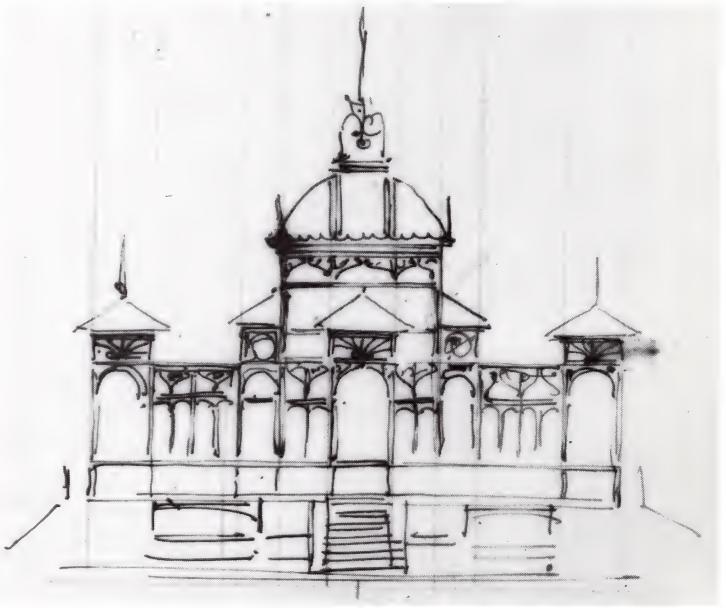
114

115

116



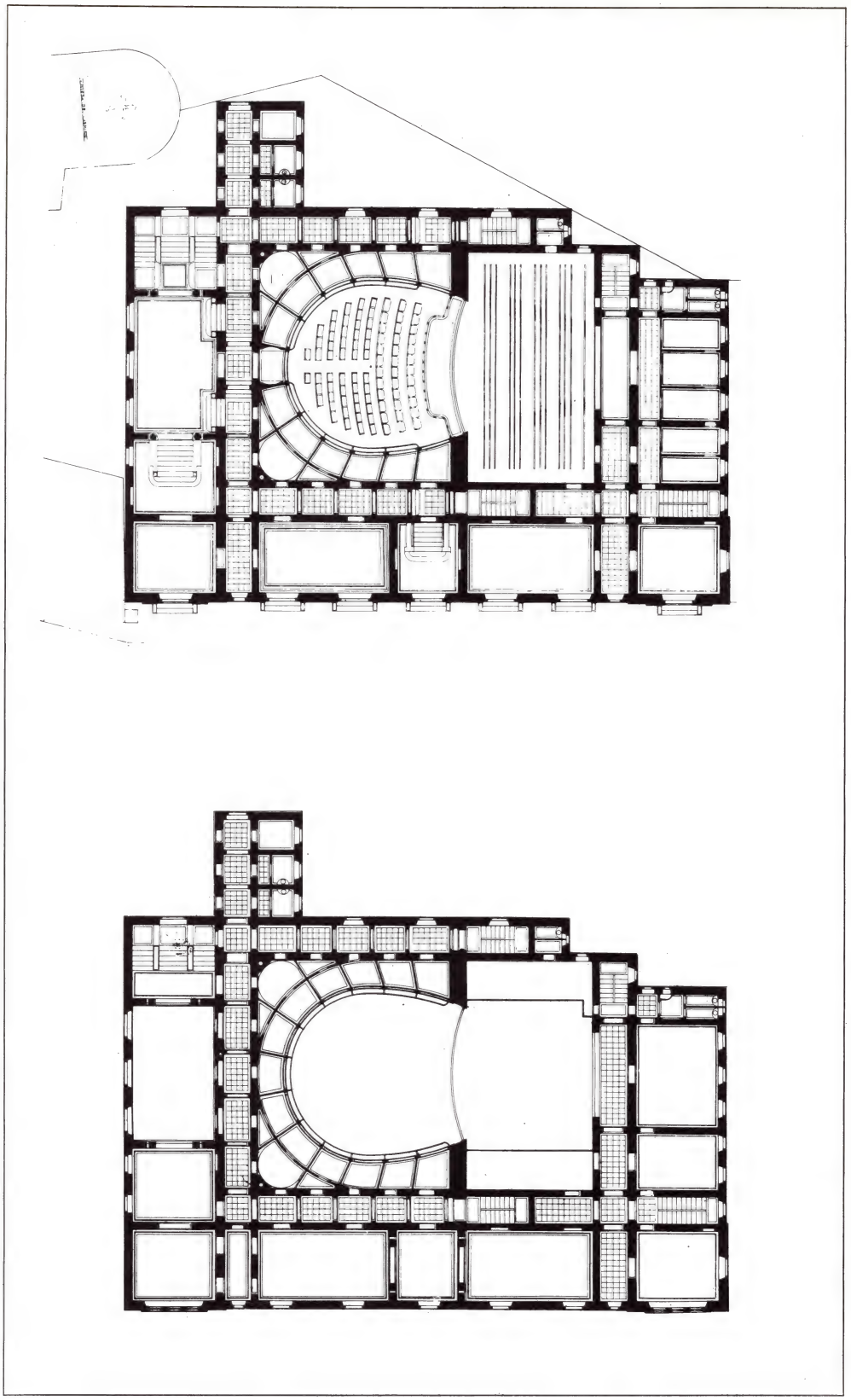
117



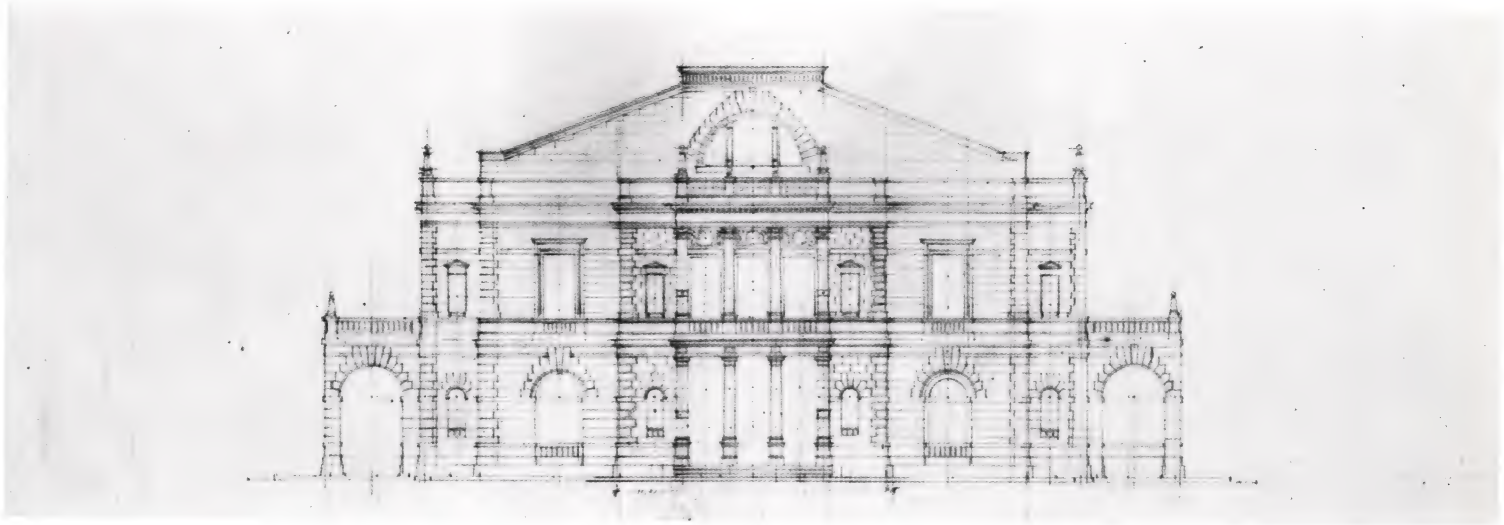
118

Canicatti, teatro sociale per la città 1899 (figg. 119-121)

119. Pianta a livello della 1ª e 2ª fila.
120. Studio del prospetto principale.
121. Veduta del prospetto.



119



120

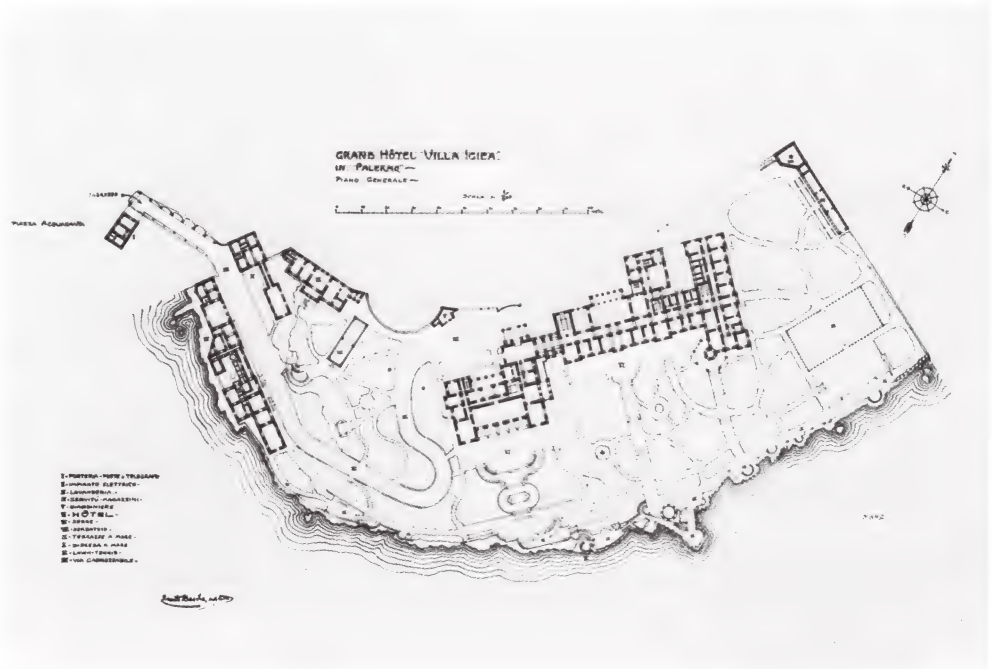
121

Palermo, Grand Hotel Villa Igea, 1899-1900 (figg. 122-141)

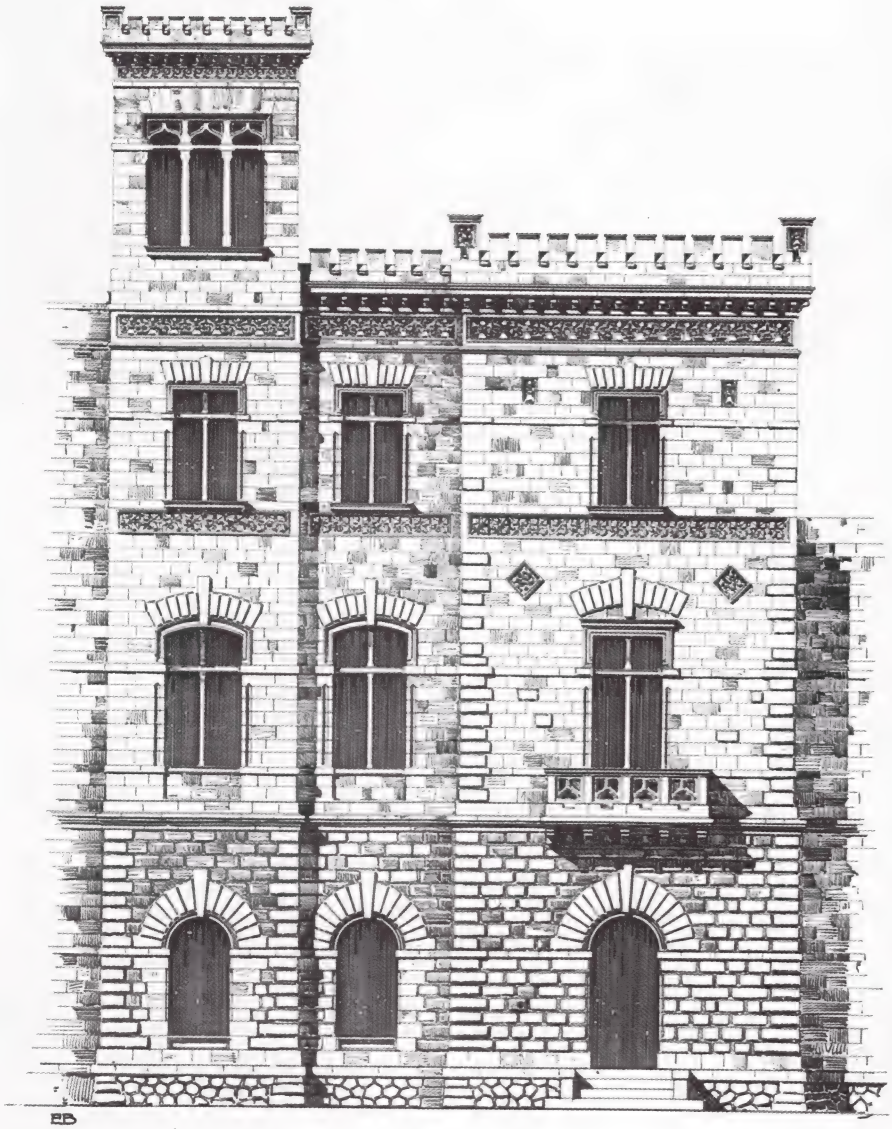
Il nucleo iniziale dell'edificio preesisteva all'intervento del Basile ed è ancora ben riconoscibile. Si tratta di un edificio (villa Downville) di tipo simmetrico con due corpi sporgenti di stile neogotico. Ad esso Basile aggiunge una sopraelevazione e un portico rivolto verso il mare.
Una nuova ala interamente basiliana triplica poi la volumetria originale aggiungendo un grande corpo di fabbrica parallelo ed un altro ortogonale. Ne nasce un complesso scenografico aperto verso lo spettacolo del mare in cui consonanze e dissonanze, asimmetrie e simmetrie si combinano in modo gradevole. Le vicende edilizie del complesso, non ancora del tutto chiarite sono legate al suo uso iniziale come sanatorio e alla sua trasformazione in grande albergo. il tono severo, sebbene elegante ed animato, dell'esterno, probabilmente connesso con la tematica del sanatorio, è fortemente corretto con un tono di mondanità internazionale creato dalle grandi sale da soggiorno, una delle quali, quella nel piano seminterrato, è stata purtroppo radicalmente trasformata. Dalle fotografie di repertorio, qui pubblicate, si rileva la preziosa incrostatura con cui Basile aveva radicalmente modificato il significato architettonico del grande ambiente a pian terreno appartenente alla vecchia villa e tuttora esistente. Creando diaframmi trasparenti e rivestendo di decorazioni in stucco le superfici, Basile aveva illusivamente amplificato lo spazio e la luce sfruttando abilmente virtualità spaziali imprevedibili.
È nella sala da pranzo superiore, tuttora superstite, anche se modificata radicalmente nell'arredo e nella forma del lampadario, che le capacità creative dell'architetto trovano per la prima volta un esito incontrastato, permettendogli di raggiungere un altissimo livello di qualità, paragonabile a quello degli altri capolavori europei dell'art nouveau.
La sala da pranzo è ospitata da un corpo di fabbrica addossato a quello principale e non può quindi essere illuminato se non su uno dei lati maggiori. Questa condizione limitativa viene utilizzata da Basile interpretando la sala come una sorta di galleria in cui a tre dei lati è affidato il ruolo di riflettori luminosi, al quarto quello di superficie illuminante attraverso la quale penetra a più livelli una luce ora filtrata da spazi accessori, ora direttamente incidente. Perché l'espediente potesse realizzarsi in pieno occorreva però che le pareti riflettenti non restituissero una luce cruda e indifferenziata ma una luce trasformata e arricchita, una luce d'acquario, quale poteva essere prodotta solo da superfici intensamente colorate, in cui i colori si impastassero in modo variabile compensando o forzando la differenza di luminosità. Si realizza così in modo compiuto e felicissimo una delle pulsioni più tipiche dell'art nouveau, quella della materia trasparente che sembra dotata di luce propria, che può realizzarsi nelle paste vitree così spesso utilizzate, ma meglio ancora può realizzarsi attraverso la magìa del controllo luminoso e l'uso alterno di colori caldi e freddi messi a contrasto. La pulsione della trasparenza trova poi una realizzazione plastica nelle capriate curvilinee che come sott'archi carnilivareschi si aprono e si scompongono con movenze organiche tra floreali e zoomorfiche dotate di una inconfondibile identità.

122. Prospettiva generale.
123. Planimetria generale.
124. Stralcio del prospetto.
125. Particolari delle decorazioni degli infissi.

122



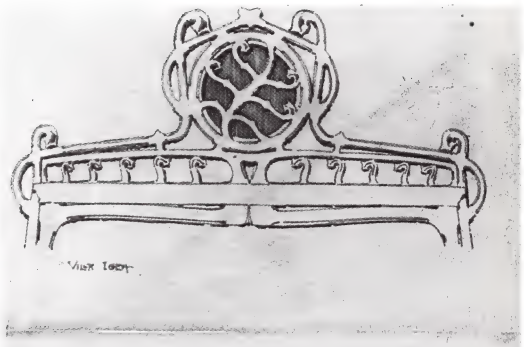
123

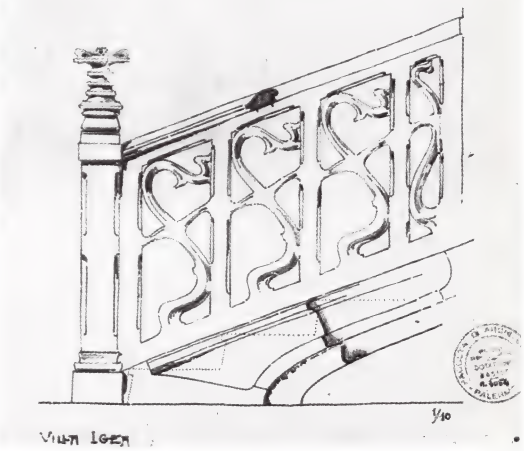


VILLA IGEA – PALERMO
AVANCORPO E TORRE DELL' ASCENSORE

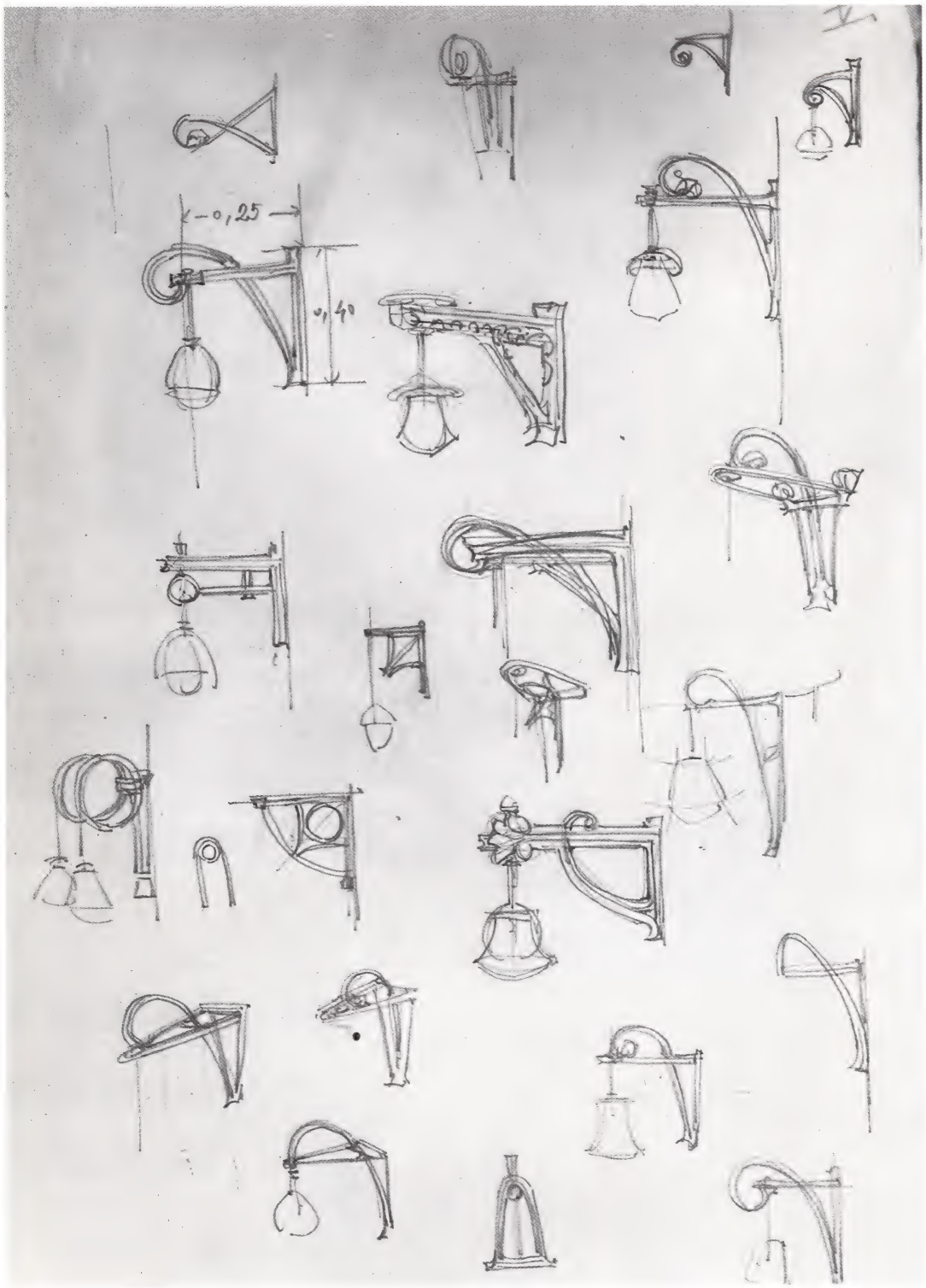
5 m.

124

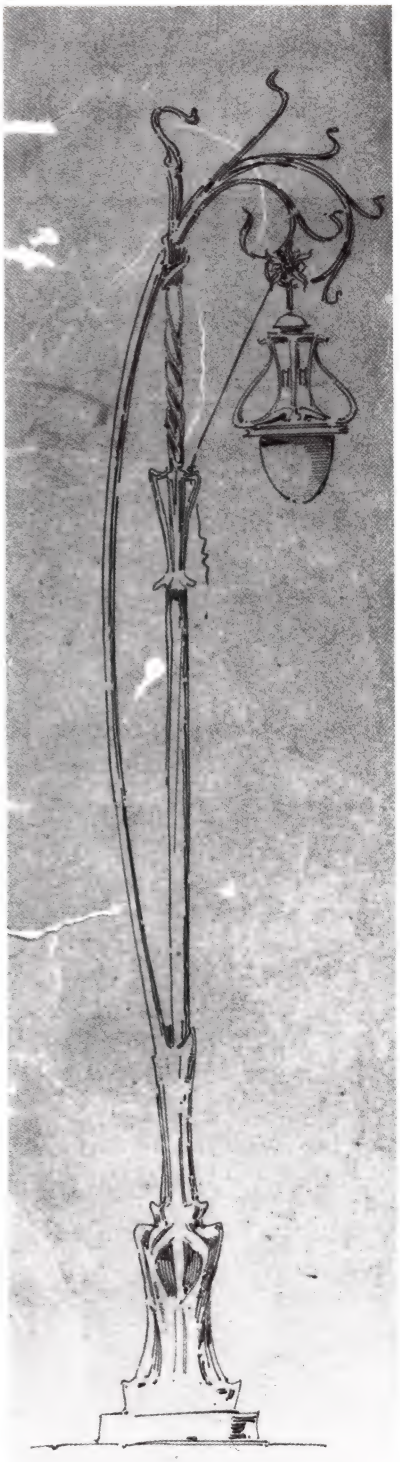




125



126



127

126. Schizzi di lampade.
127. Schizzo di lampione.
128. Veduta della sala da pranzo (distrutta).
129. Particolare della sala da pranzo (distrutta).

128

129

130. Prospetto generale.

130

131. Particolare dell'ingresso.
132. Particolare del prospetto.
133. Torretta.

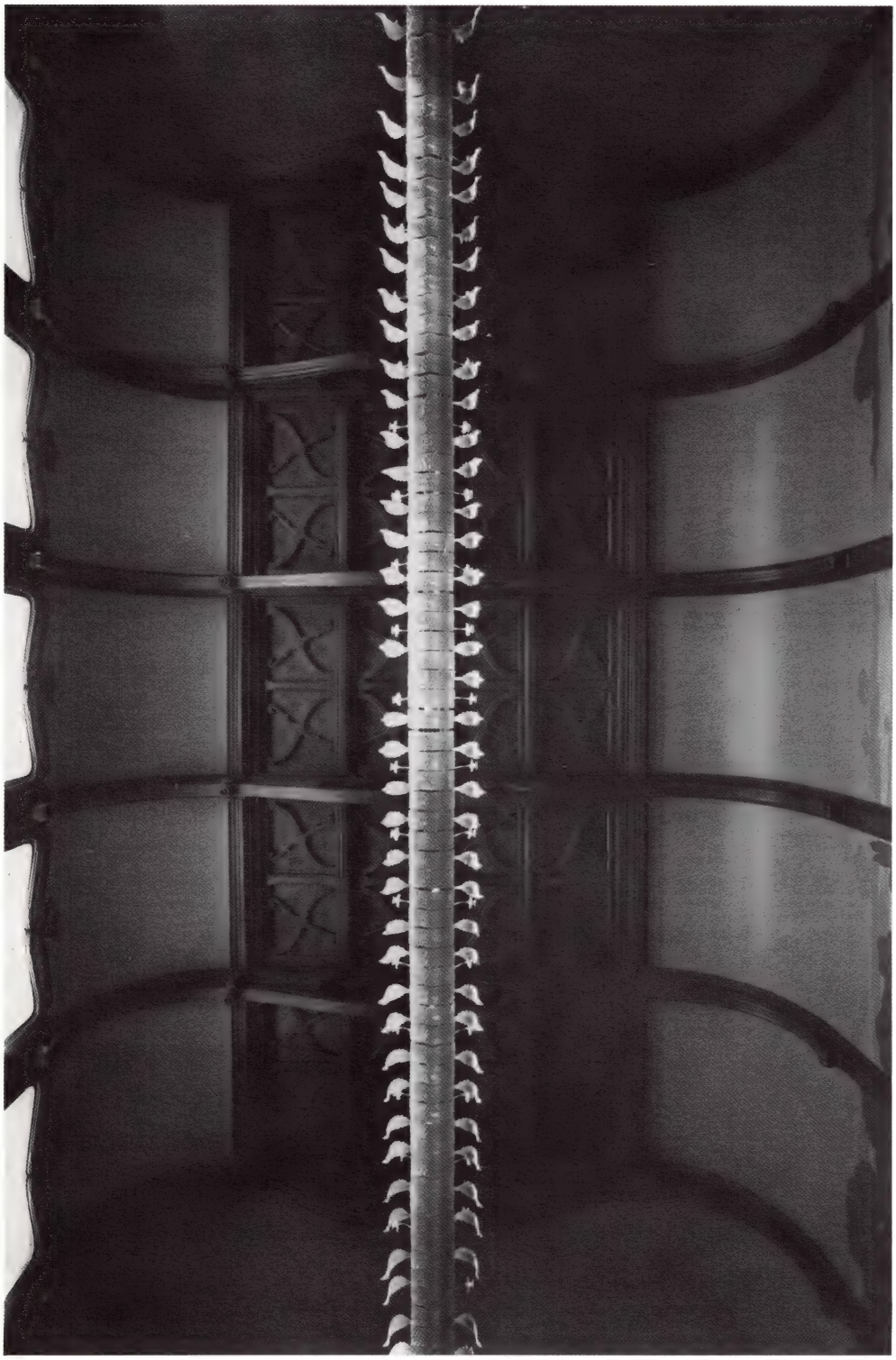
134-135. Salone con affreschi di E. De Maria Bergler.

131

132

133

136. Soffitto del salone De Maria.
137. Salone De Maria con paravento della ditta Ducrot.



136

137

138. Porta d'ingresso e specchiera nel salone De Maria.
139. Scala interna.
140. Portaombrelli della ditta Ducrot.
141. Portavaso.

139

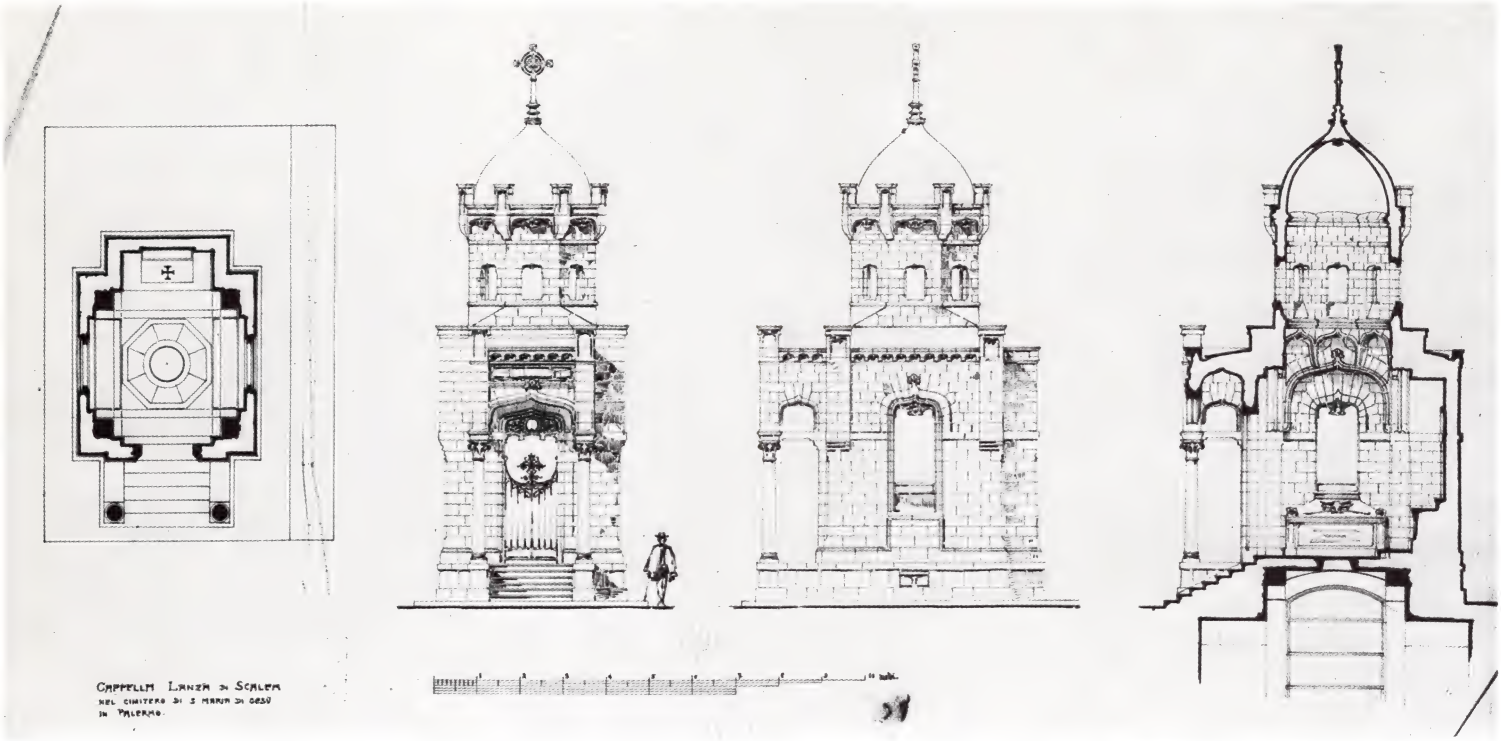
140

141

Palermo, cappella Lanza di Scalea, 1900 (figg. 142-148)

Questo edificio progettato con straordinaria cura rappresenta una elaborazione sempre più raffinata dei temi introdotti nelle opere degli anni immediatamente precedenti. Vi ritroviamo il pilastro-torre sviluppato in altezza, la cornice interrotta sullo spigolo dedotta da Otto Wagner con la malleveria del Carnilivari e, per la prima volta, il portale con il motivo dei nastri intersecati.
Nelle finestrine della torre appare un altro motivo caratteristico del suo linguaggio, la finestra rettangolare con gli spigoli plasticamente modellati che spezzano la rigidezza del profilo rettangolare del vano.

142. Pianta, prospetto principale, prospetto laterale, sezione.
143. Schizzo prospettico.
144. Veduta d'insieme.
145. Ingresso.



142

143

144

145

146. Particolare del prospetto principale.
147. Particolare del coronamento.
148. Particolare di colonna del prospetto principale.

146

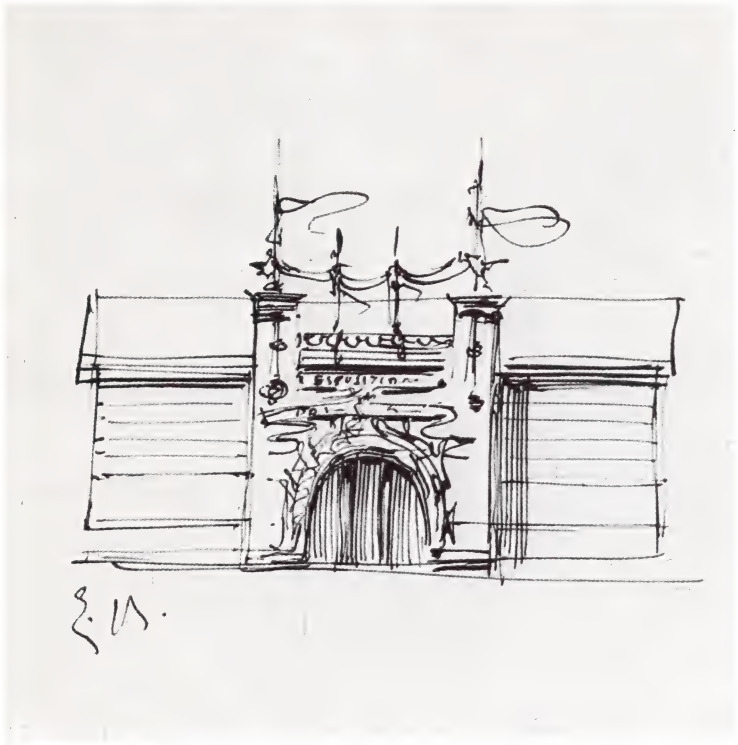
147

148

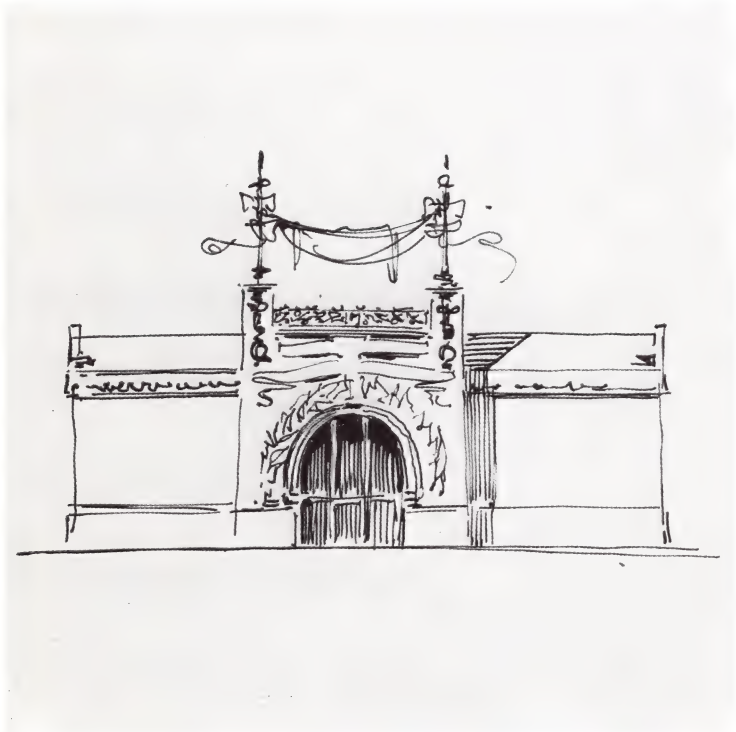
Palermo, padiglione per l'Esposizione Promotrice di Belle Arti, 1900 (figg. 149-152)

Insieme al motivo del pilastro-torre, già collaudato, Basile introduce qui quello dei nastri svolazzanti, coup de fouet, materializzato sotto l'impulso del vento. Le foglie di palma che racchiudono l'arco d'ingresso nel loro nervoso trattamento recuperano il plasticismo borrominiano e anticipano l'interpretazione data allo stesso tema da Hector Guimard nella sua casa parigina.

149. Schizzo del prospetto.
150. Schizzo di studio del prospetto.
151. Particolare del fregio.
152. Prospetto principale.

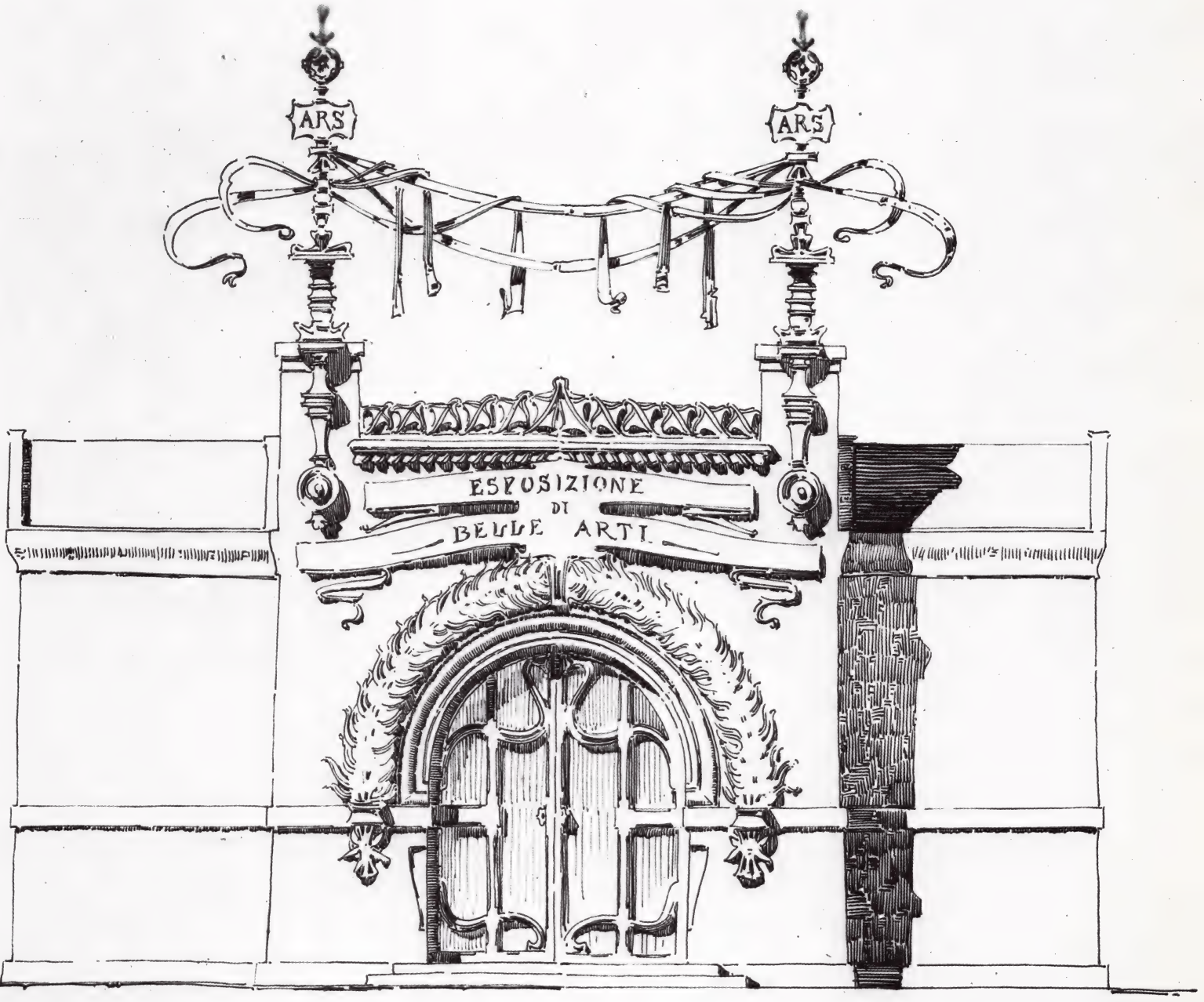


149



150

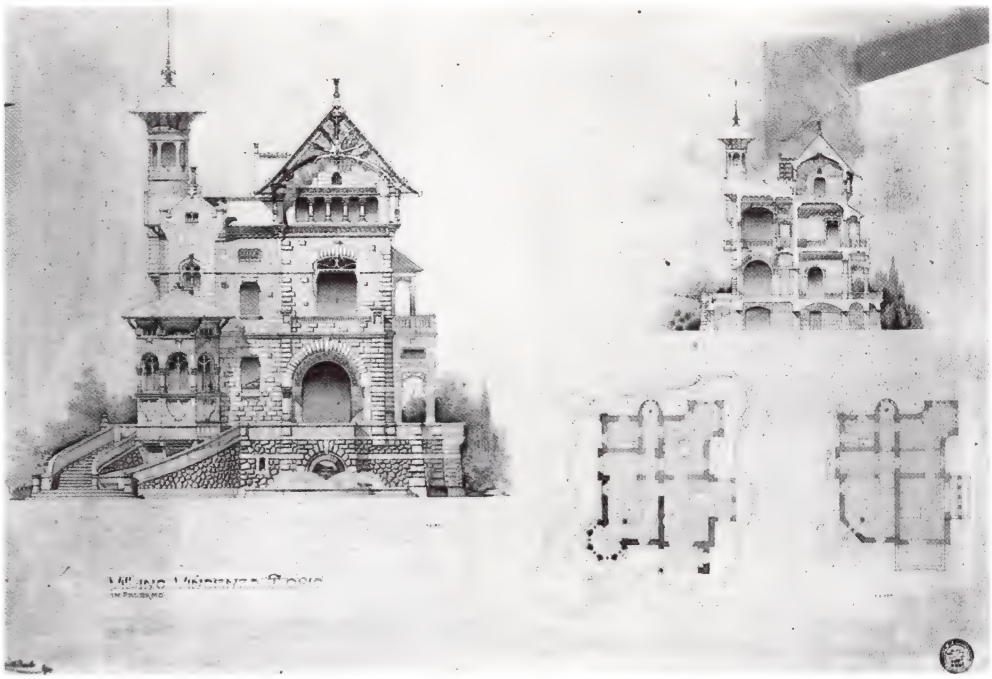
151


ARS
ARS
ESPOSIZIONE
DI
BELLE ARTI

Palermo, villino Florio all'Olivuzza, 1899 (figg. 153-182)

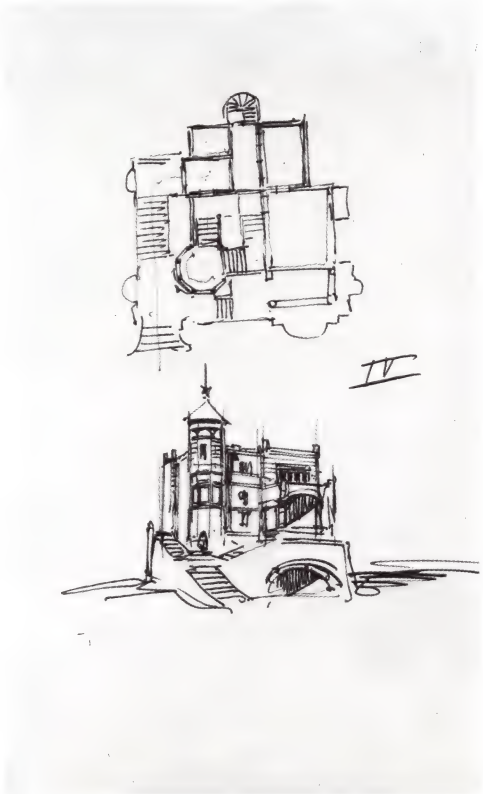
In quest'opera Basile realizza un vero e proprio ritratto del personaggio committente, Vincenzo Florio, tipico rappresentante di una alta borghesia dalle frequentazioni cosmopolite, diretta prefigurazione della jet society.
Villa Adriana in miniatura, il villino Florio ricuce, come frammenti di un racconto continuamente variato, i "ricordi di viaggi" del suo committente. Riemergono così, omogeneizzati dalla mano sapiente dell'architetto, capriate di costruzioni nordiche, colonnine romaniche, bugnati di gusto rinascimentale, pareti curvilinee di gusto barocco, torrette cilindriche che sembrano tratte da un castello di fiaba: il tutto messo insieme come uno scenario artificiale che la fantasia tende a popolare di scene melodrammatiche, di avventure fiabesche o, all'interno, di vicende tratte dalla casistica triangolare del dramma borghese.
In altre opere Basile, con un controllo più rigoroso delle sue qualità fantastiche, realizza testi più coerenti e persuasivi; mai però la sua vena si dimostra così ricca e fluente, così fornita di stratagemmi e di espedienti, così inesauribile.
Eclettismo e art nouveau convivono perfettamente, rivelano anzi la loro radice comune, nel comune istinto liberatorio.
La coerenza che difetta all'esterno si realizza invece negli spazi interni e negli arredi in un profluvio di dettagli che giungono fino al disegno della carta intestata, del menù, del tatuaggio. Il rogo voluto dalla speculazione edilizia ci ha privato definitivamente della gioia di osservare nella sua integrità questa opera; consente ancora però, nelle strutture carbonizzate, di leggere in filigrana le morbide eleganze, le linee vibranti di una calligrafia capace di esprimere con intensità simbolica i gusti di un'epoca e la loro caducità.
Una sequenza esemplare di disegni – quella dedicata all'angolo del caminetto – consente di analizzare il metodo di progettazione dell'architetto, basato sulla casistica, sul confronto di soluzioni leggermente diverse che sviluppano in varie direzioni le virtualità di un certo tema plastico, in questo caso il padiglione, la tenda, il chiosco da giardino, esplorati con elementi simbolici che possono suggerire il raccoglimento, il calore, la quiete, l'atto dello stare insieme raccolti di fronte allo spettacolo del fuoco. Disegnando a rapidi tratti di inchiostro, nell'impeto del segno, Basile fa capire il suo desiderio di valutare l'esito spaziale e luminoso di una idea per poter scegliere quella più vicina a un pensiero architettonico che lentamente si fa strada e si chiarisce.

153. Pianta, prospetto e sezione.
154. Schizzo assonometrico.
155. Schizzo di pianta e schizzo prospettico.
156. Schizzo di particolare del fronte ovest.
157. Piante e prospettiva.
158. Schizzo di prospetto.

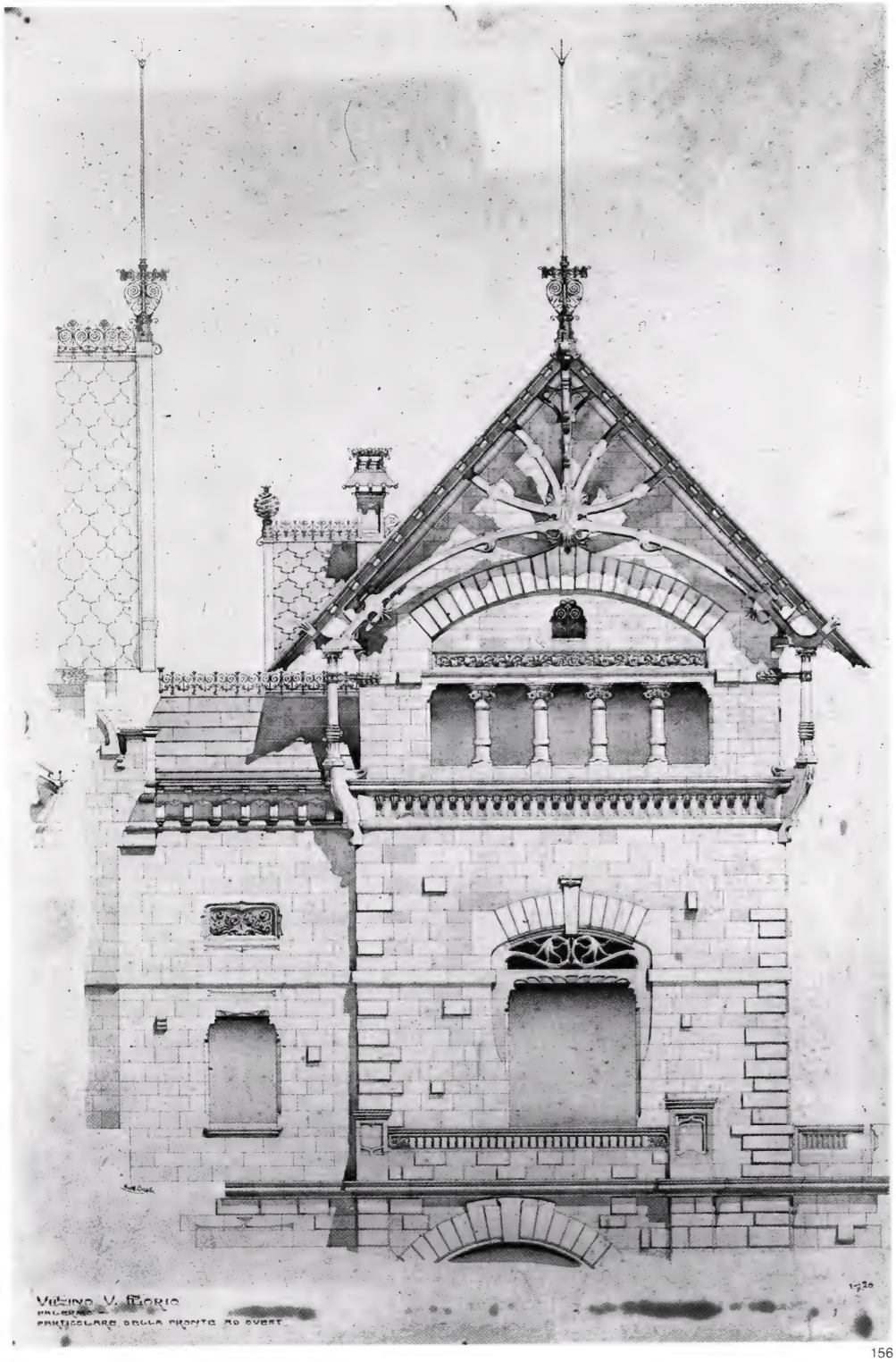


153

154



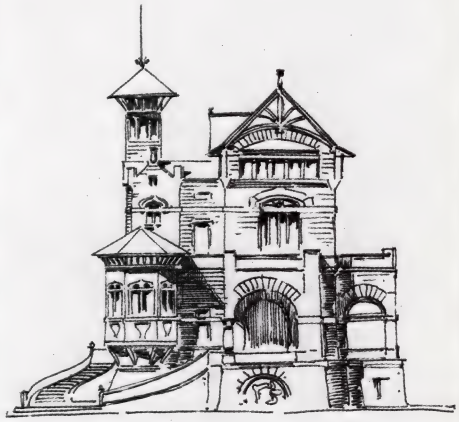
155


VILLINO V. VITTORIO
PROGETTO
PARTICOLARE DELLA FRONTE AD OVEST

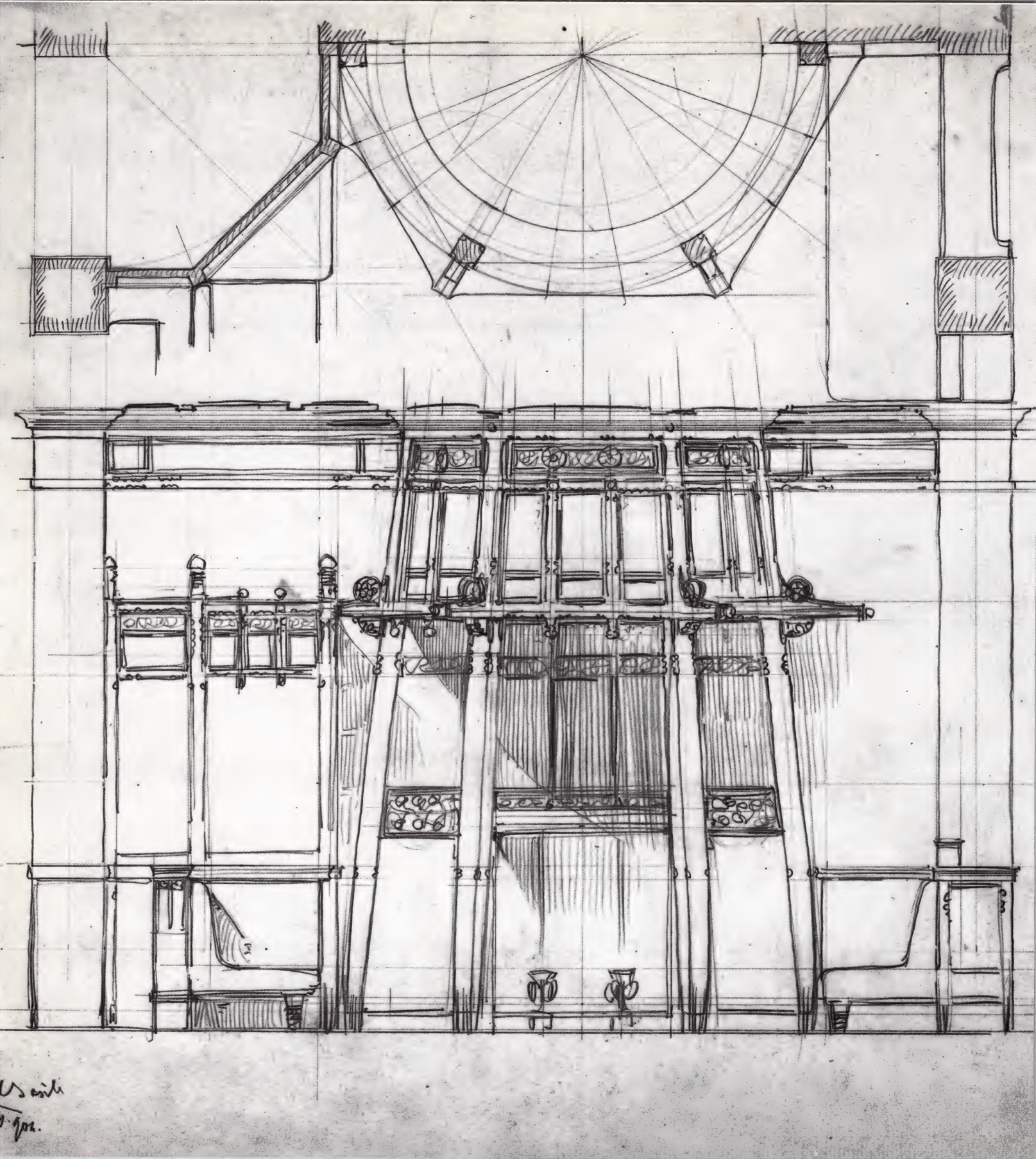
156

VILLA V. VITTORIO

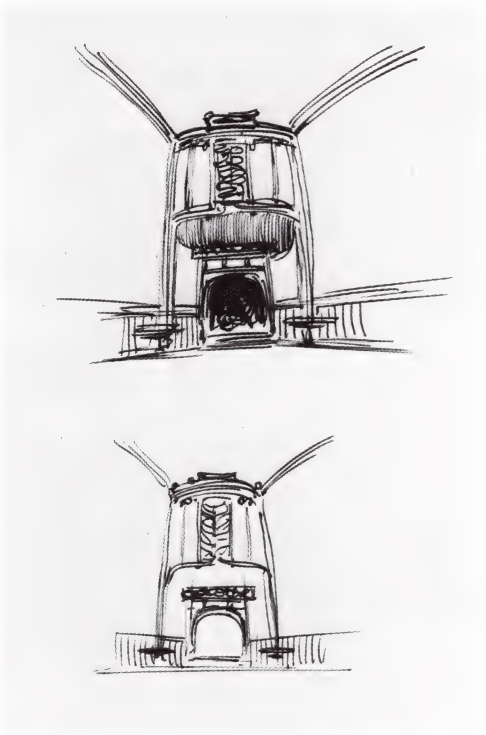
157



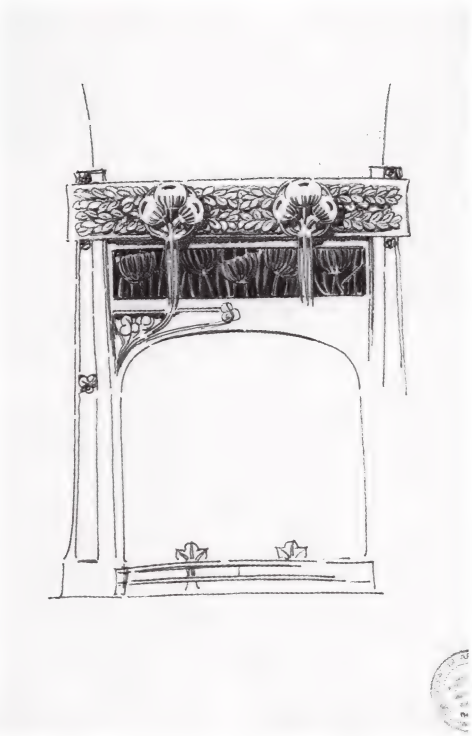
158



159. Pianta e sezione-prospetto del camino a parete.
160-162. Studi per il camino.
163. Studio di comignoli e schizzi di tatuaggi per Ignazio Florio.
164. Studio del soffitto.

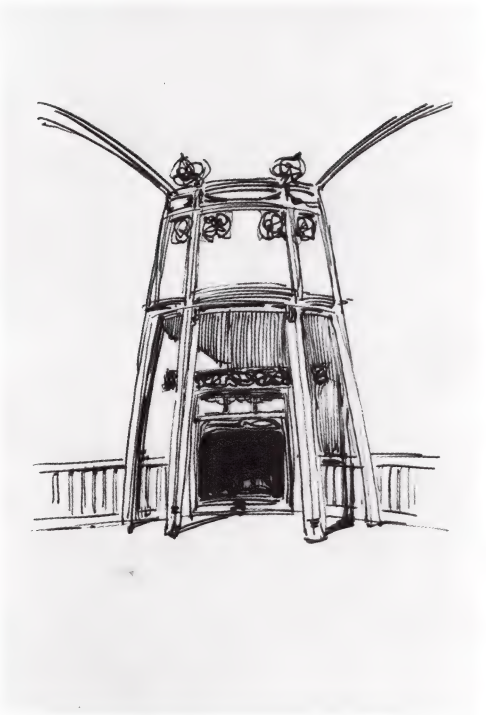


160

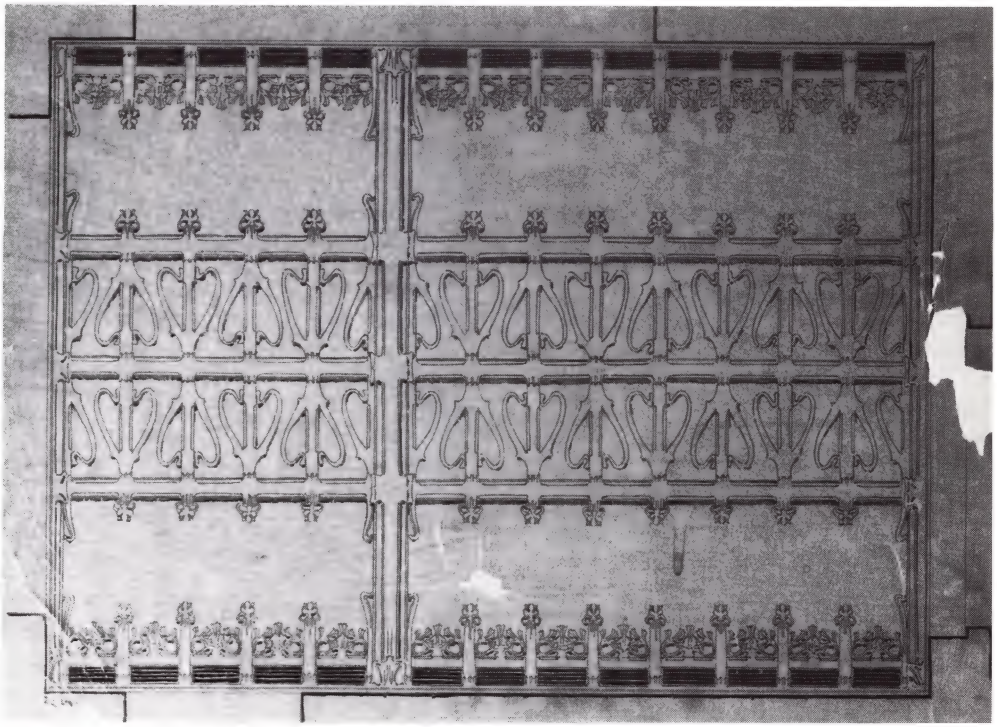


162

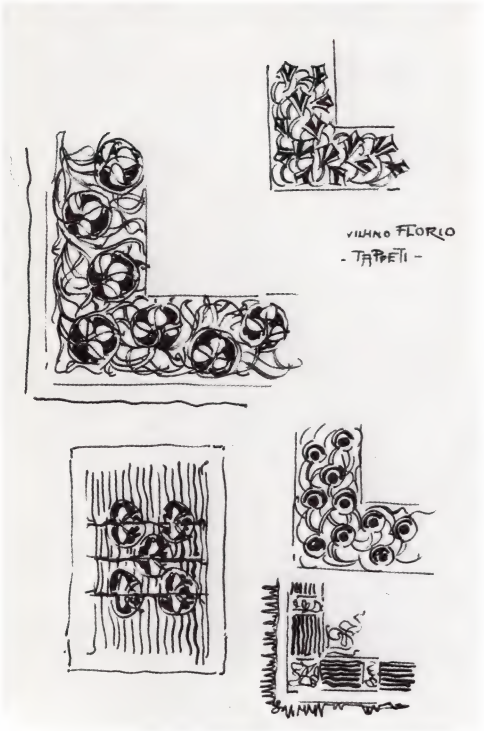
163



161

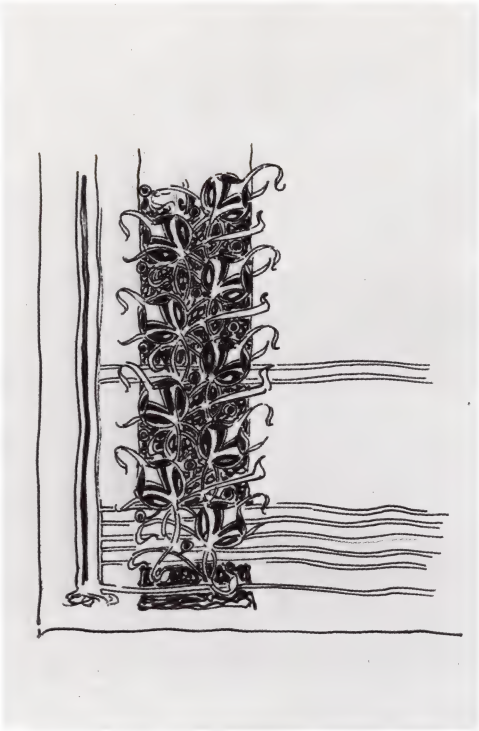


164

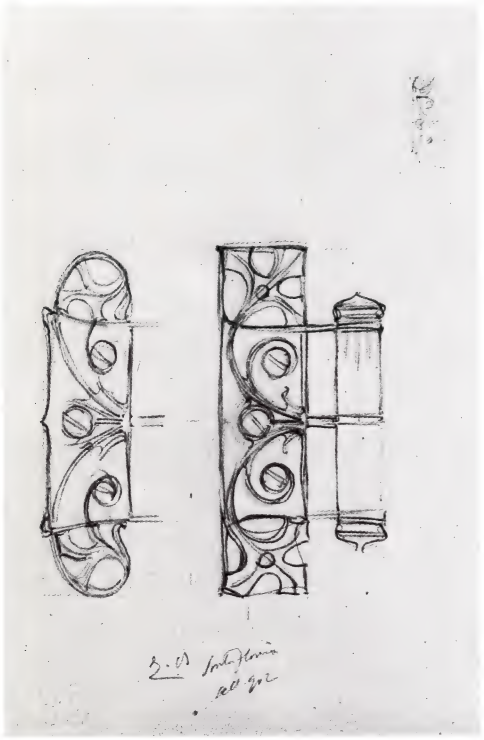


165

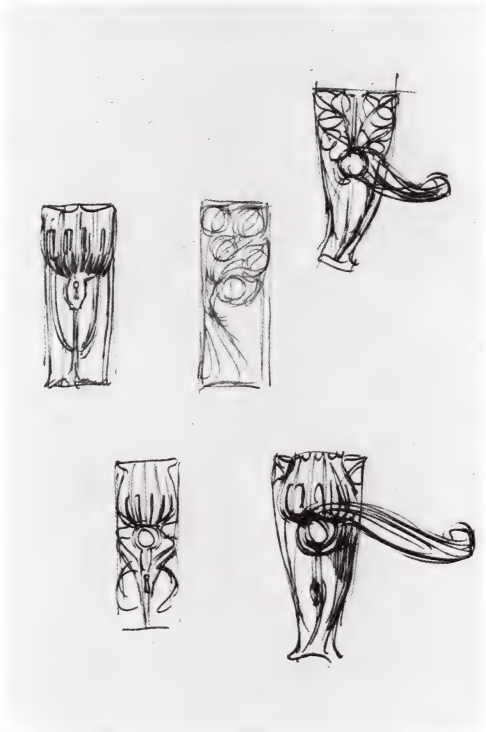
167



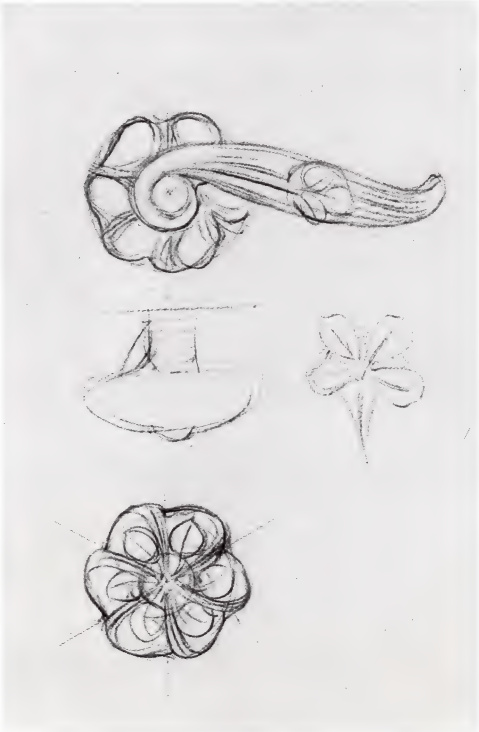
169



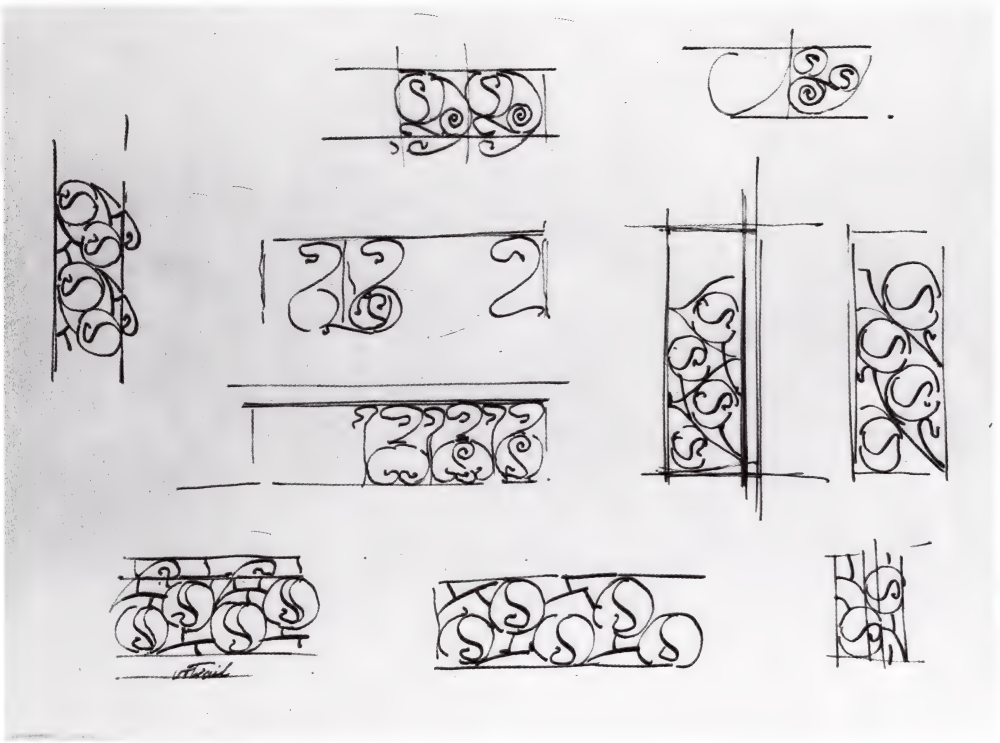
166



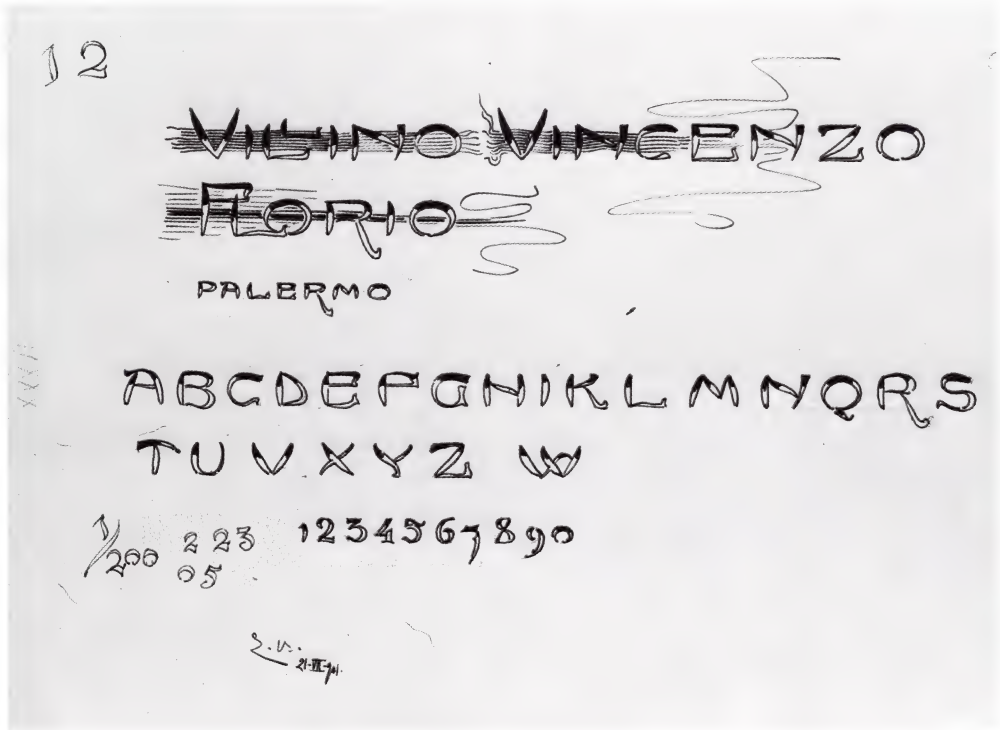
168



170



171



172

165. Studio di tappeto.
166. Studio di maniglie.
167. Studio di tappeto.
168. Studio per maniglie di porta.
169. Studio di tappeto.
170. Studio di maniglie per porta.
171. Studio per ferri battuti.
172. Studio di scritte per Vincenzo Florio.

173. Veduta dell'ingresso principale.
174. Veduta del retro.
175. Particolare d'esterno sul fronte principale.
176. Particolare d'esterno sul fronte laterale.

174

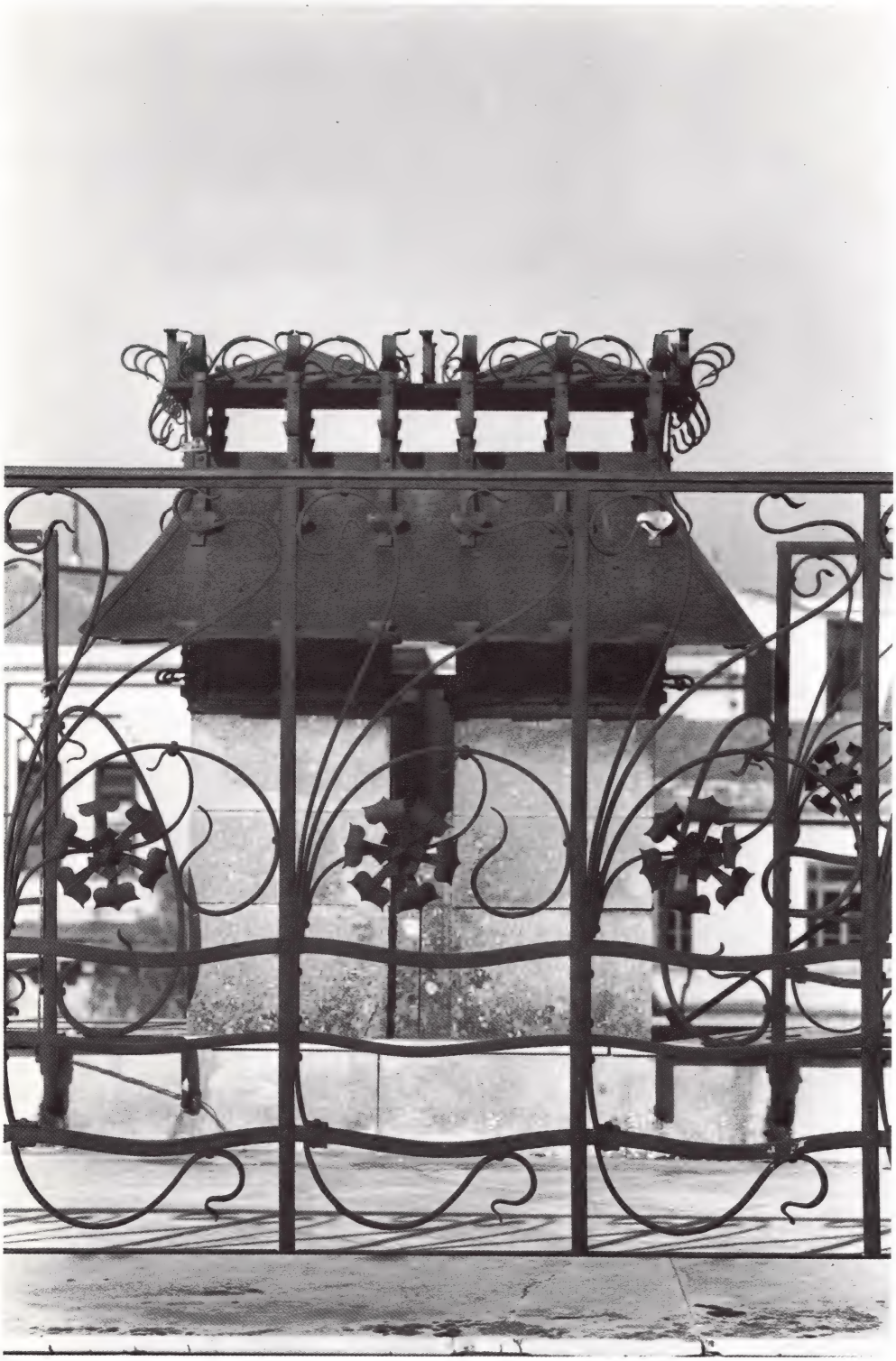
175

176

177. Torretta d'angolo.
178. Veduta prospettica del retro.

177

179. Ringhiera in ferro battuto.
180. Particolare in ferro battuto del parafulmine.
181. Cancello d'ingresso.
182. Veduta dei ferri battuti del tetto.



179

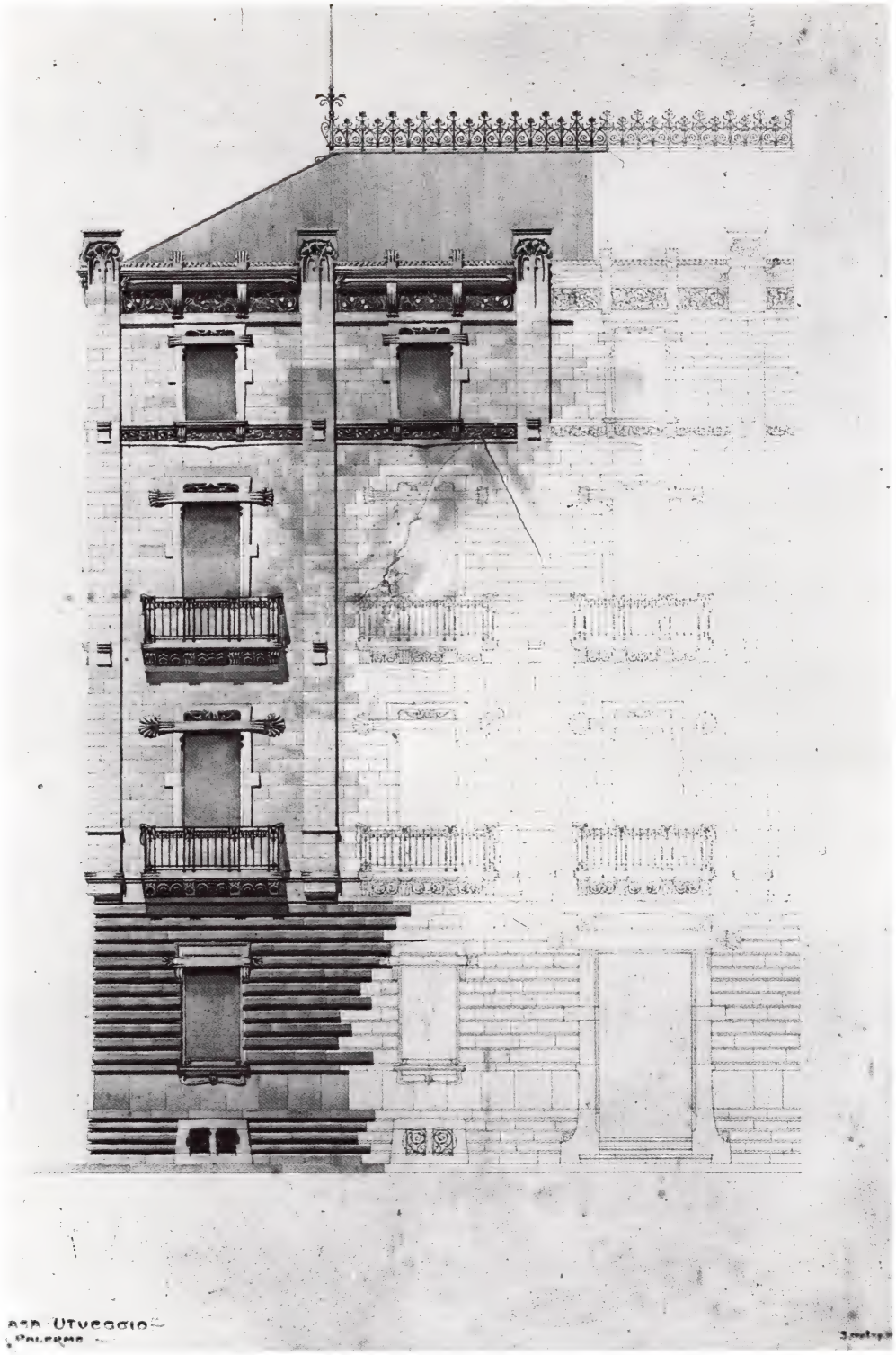
180

181

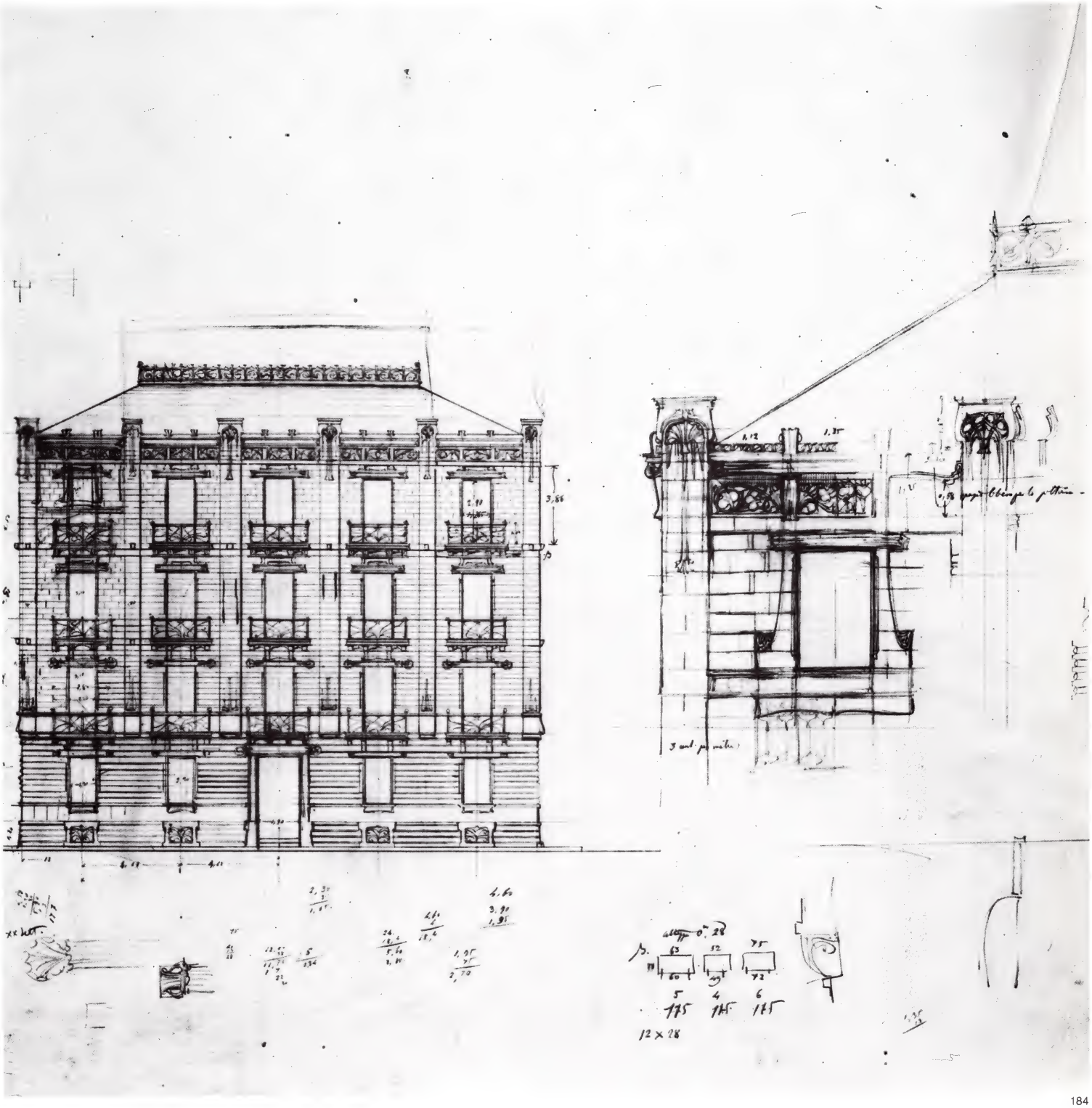
Palermo, casa Utveggio, 1901 (figg. 183-187)

È la più felice delle esperienze di Basile nel campo della edilizia residenziale urbana. Il tema del pilastro-torre che sporge al di sopra della linea di gronda e disegna nel cielo una sagoma dentata, aperta verso l'alto, è sperimentato nella sua forma più semplice e chiara realizzando, più ancora che un esemplare individuale, un vero e proprio tipo, una proposta sintattica giunta a una elaborazione così pura da porsi come indicazione metodologica.
I numerosi disegni dimostrano le rinunce che l'autore ha dovuto operare nel corso della realizzazione, condizionata anche dall'uso di un materiale umile come lo stucco, costretto a suggerire nella tessitura superficiale la struttura lapidea.

183. Schizzo di prospetto.
184. Schizzo di prospetto e particolare.



183

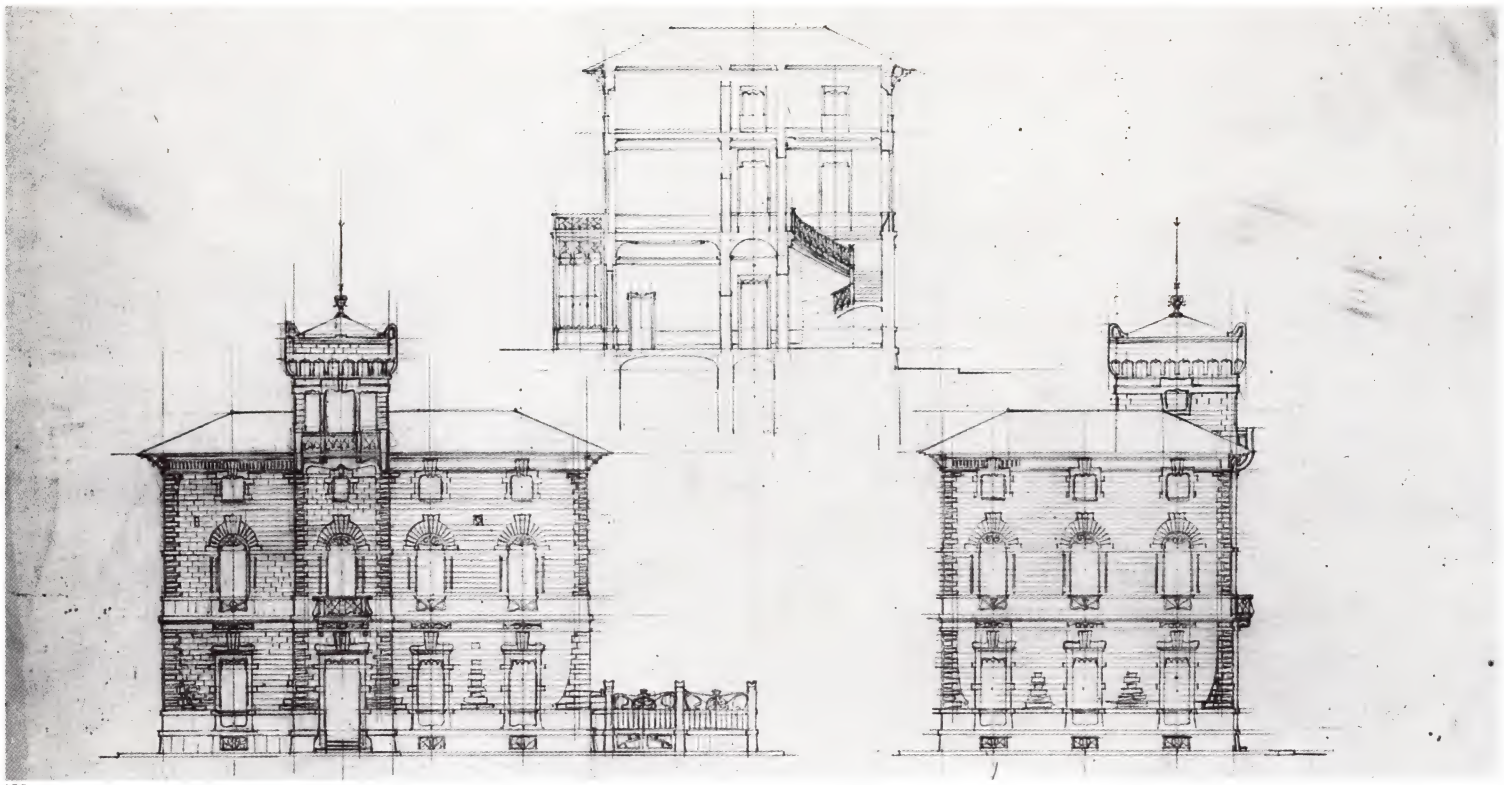


184

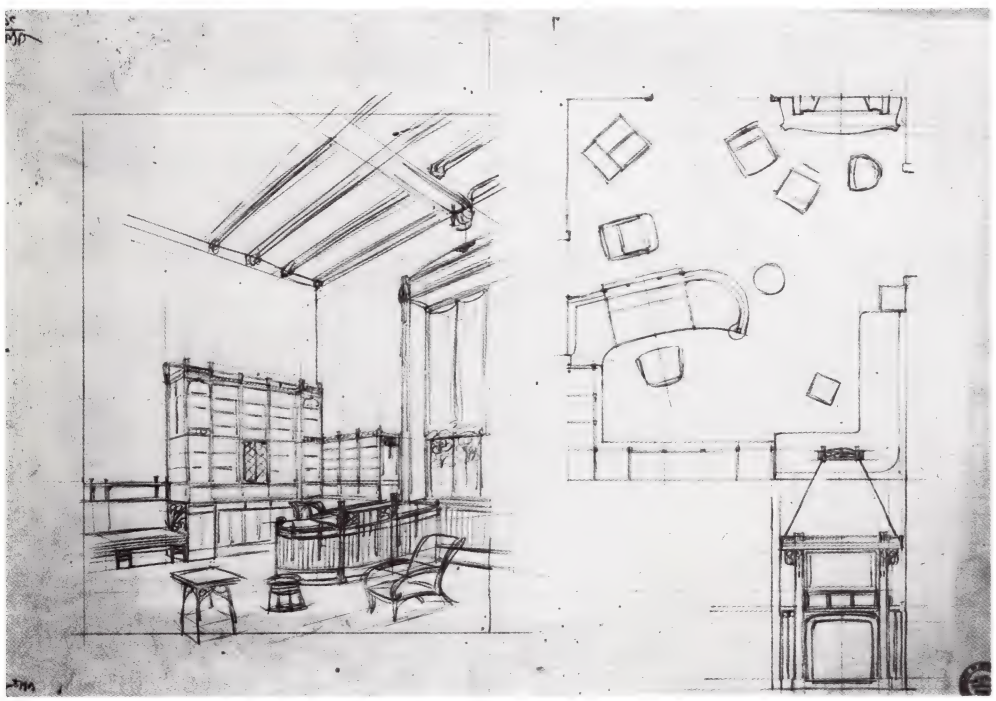
185. Veduta della finestra al piano rialzato.
186. Porta d'ingresso.
187. Particolare della decorazione d'angolo.

185

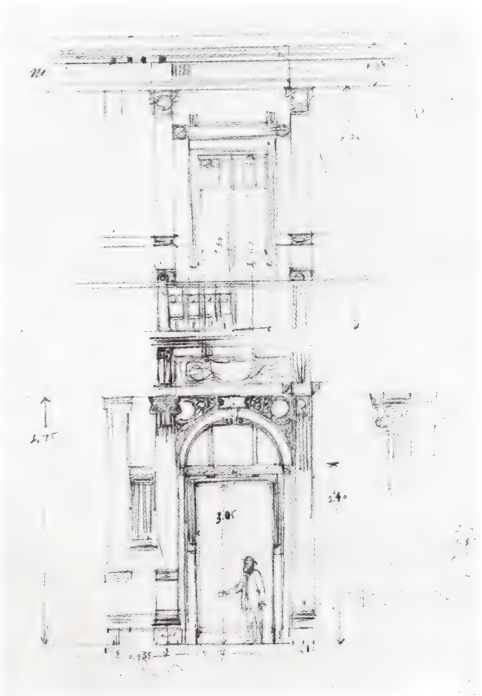
186



188



189



190

Roma, palazzina Vanoni, 1902 (figg. 188-195)

Il villino si inserisce nel quartiere di lusso realizzato intorno a via Veneto dopo la distruzione della villa Ludovisi. È senza dubbio la più riuscita delle opere romane in cui la tematica fiorentina dei primi palazzi palermitani si stempera in delicate vibrazioni, in raffinate modellazioni del muro e delle membrature. Il motivo della corona di bugne trova qui la sua espressione più creativa e originale, più lontana dai prototipi accademici e si combina, nelle linea di imposta, con il motivo dei nastri tesi e con quello del muro rastremato da cui emergono gradualmente i partiti plastici.
Nella elegante configurazione del muro di cinta, realizzato in forma molto originale con un opus reticulatum di selce, è evidente l'influenza di Otto Wagner.

188. Studi di prospetti e sezione.
189. Schizzo prospettico di interno, pianta, prospetto del camino.
190. Schizzo quotato del portone d'ingresso e del balcone del primo piano.
191. Particolare del prospetto.

191

192. Veduta del cortile d'ingresso laterale.
193. Particolare della pensilina.
194. Veduta dell'ingresso.
195. Veduta della finestra.

193

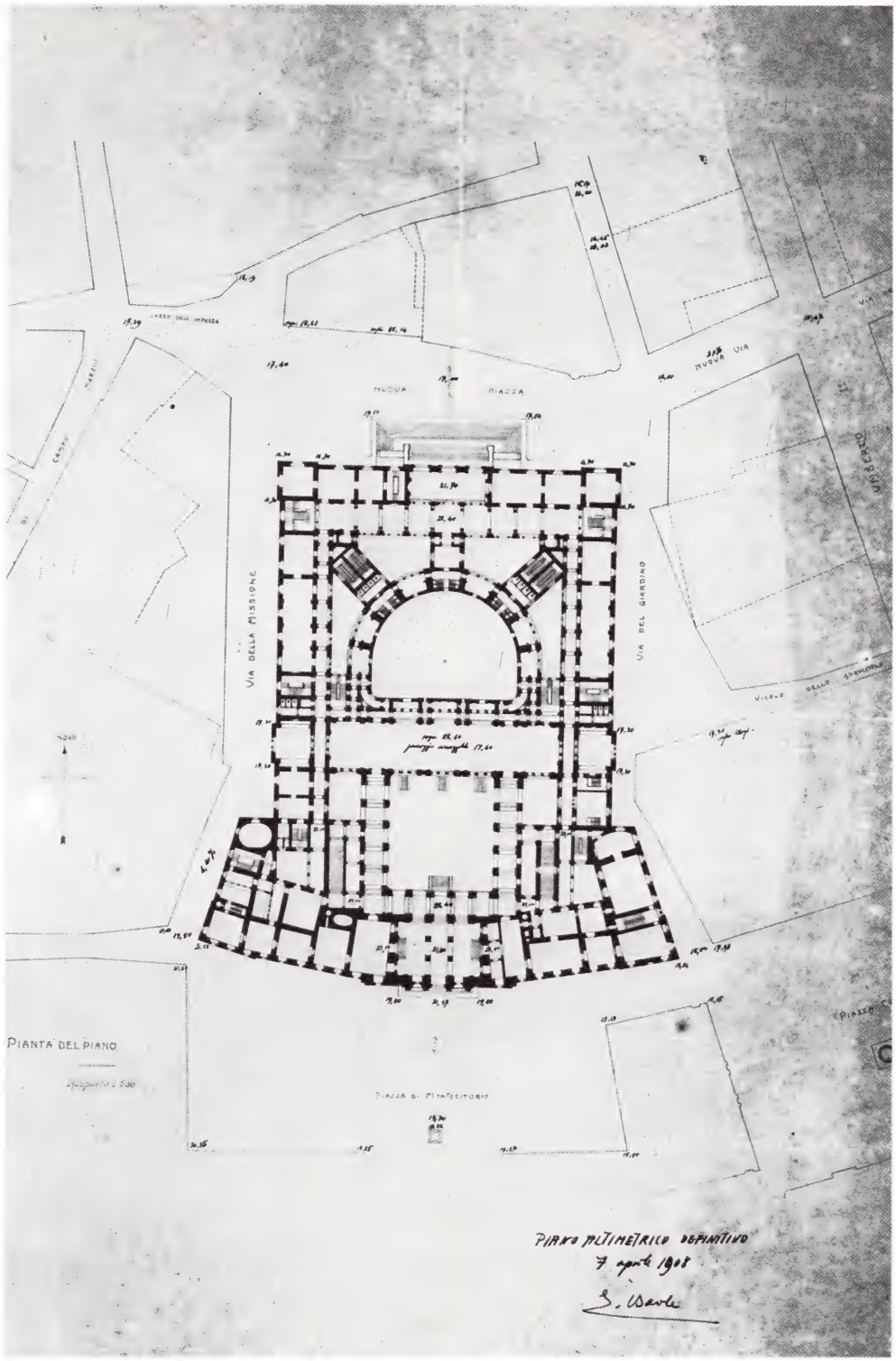
194

195

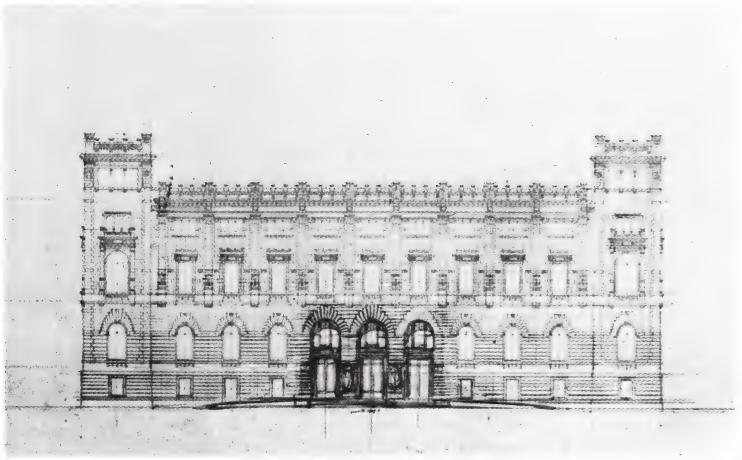
Roma, ampliamento del palazzo di Montecitorio e costruzione della nuova aula per la Camera dei Deputati, 1902-1927 (figg. 196-227)

È l'opera centrale di Ernesto Basile anche se non può certo considerarsi il suo capolavoro. Di fronte al tema dell'edificio monumentale, simbolo dell'Italia unita e delle sue istituzioni democratiche, Basile appare intimidito e inibito, capace di impreziosire con dettagli raffinatissimi le facciate e gli spazi interni, ma incapace sia di imbastire un dialogo persuasivo con l'ambiente romano, sia di dare all'edificio un'impronta chiara e precisa, un'idea semplice, capace di imprimersi nella memoria e di renderlo protagonista dello spazio urbano.
Abbandonata l'idea di costruire per il parlamento italiano una nuova sede, capace di ospitare sia il senato che la camera dei Deputati, e messi quindi tra parentesi i risultati del I° concorso, nel 1897 era stato bandito il concorso per la costruzione di una nuova aula che sostituisse quella realizzata in modo provvisorio dal Comotto nel cortile di Montecitorio. I risultati di questo concorso furono però così deludenti che 5 anni dopo, di fronte all'urgenza di risolvere in qualche modo il problema di una sede non pericolosa che sostituisse quella realizzata a tempo di record in via della Missione, il ministro dei Lavori Pubblici dette ad Ernesto Basile il compito di redigere nel più breve tempo possibile, entro il dicembre del 1902, un progetto di ampliamento del palazzo berniniano. Già nel programma edilizio quindi vi erano in germe le contraddizioni che ritroveremo nell'opera realizzata. Rinunciando al programma di una nuova sede adeguata si ripiegava su un ampliamento, su un compromesso che non poteva risolversi che in due modi, entrambi poco soddisfacenti: la continuazione mimetica dell'antico edificio o l'accostamento ad esso di un'altro "mezzo-palazzo" contenente solo alcune delle funzioni necessarie.
Nonostante l'impegno progettuale, Basile non riesce a superare la tematica dell'"ampliamento" e la sua facciata rimane tutto sommato una grande occasione perduta. Nei numerosi disegni qui pubblicati per la prima volta, rimane testimonianza di soluzioni poi abbandonate che avrebbero dato all'edificio maggiore spicco. In particolare nel disegno della fig. 198 si vede che le torri angolari erano state concepite in un primo tempo più felicemente come elementi in contrasto con il resto della facciata o in essa organicamente riassorbite. La soluzione finale è un compromesso tra queste due ipotesi entrambe più chiare e persuasive.
Di altissima qualità, paragonabili con le sue opere più felici, sono gli spazi interni dell'edificio; anzitutto, le stupende scale di marmo che condensano in ritmi astratti elengantissimi le valenze dinamiche del tema, il salone dei passi perduti, in cui si coglie ancora un eco raggelato della luce d'acquario del Grand Hotel villa Igea, i soffitti di legno, gli infissi. Nell'aula prevalgono invece, sulla raffinatezza grafica le ambizioni oratorie e monumentali.

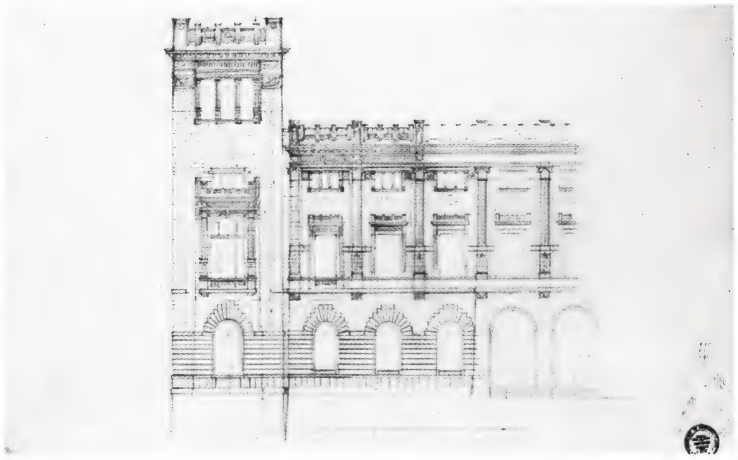
196. Planimetria generale.
197-202. Studi di prospetti.



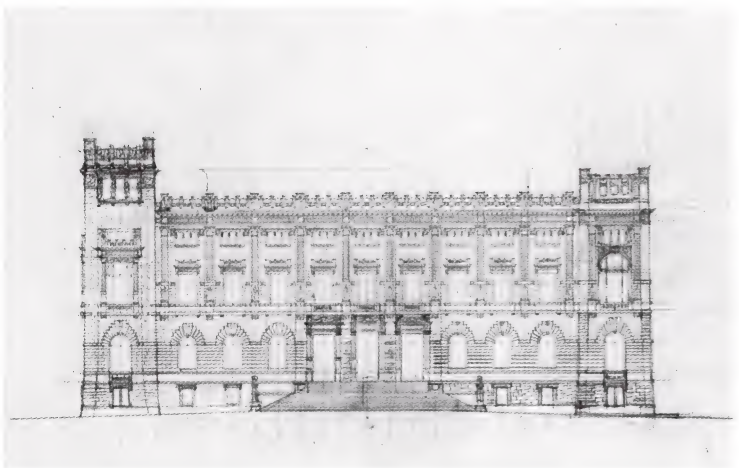
196



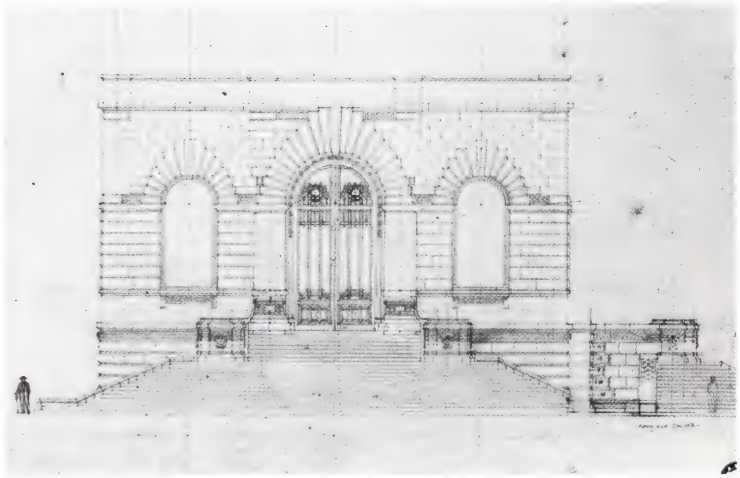
197



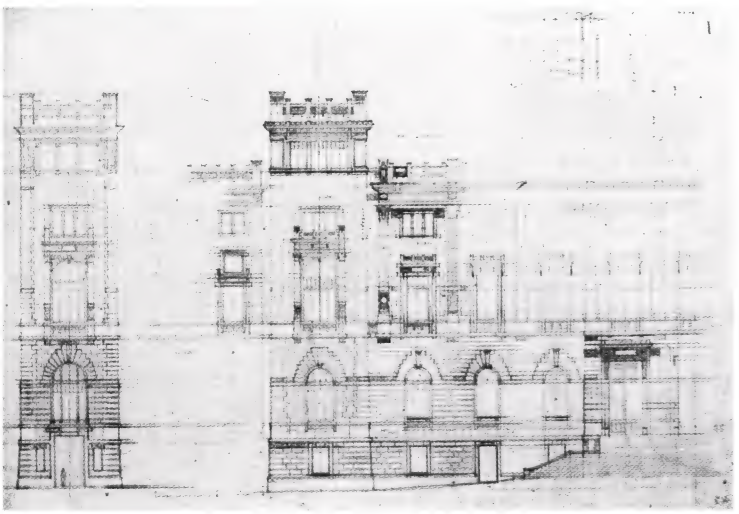
200



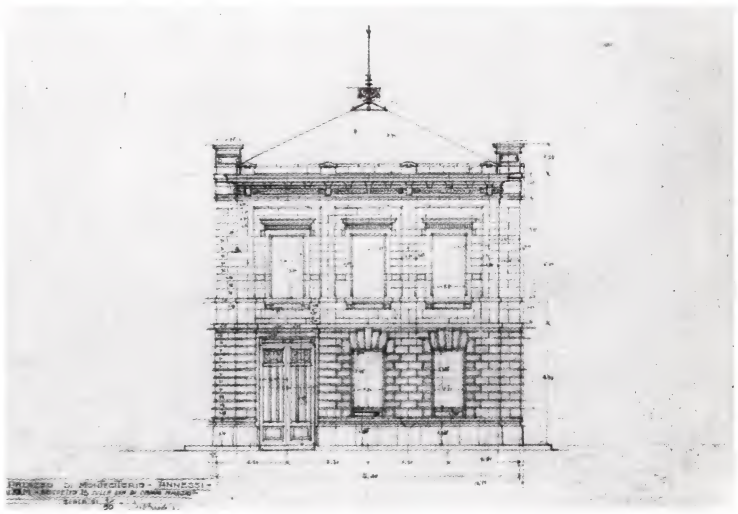
198



201

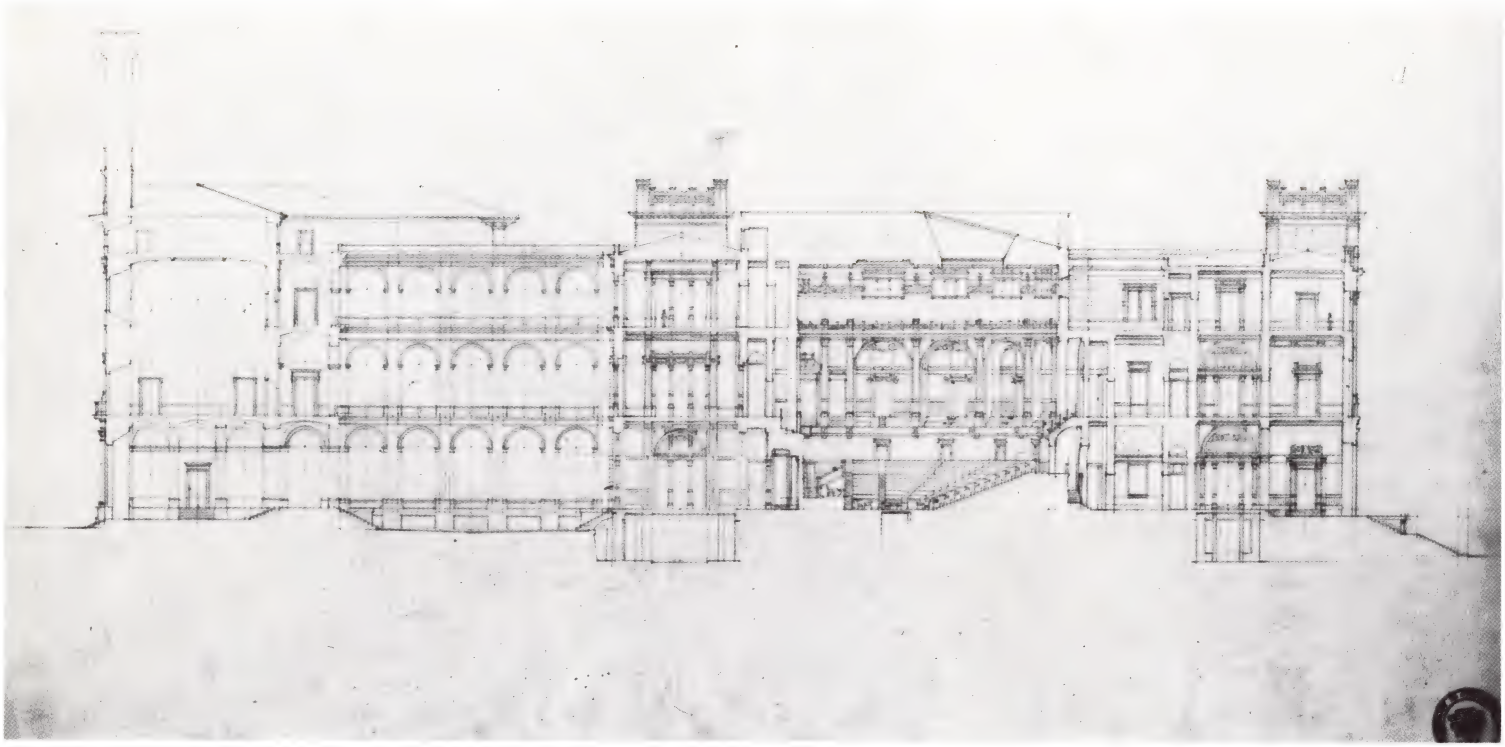


199

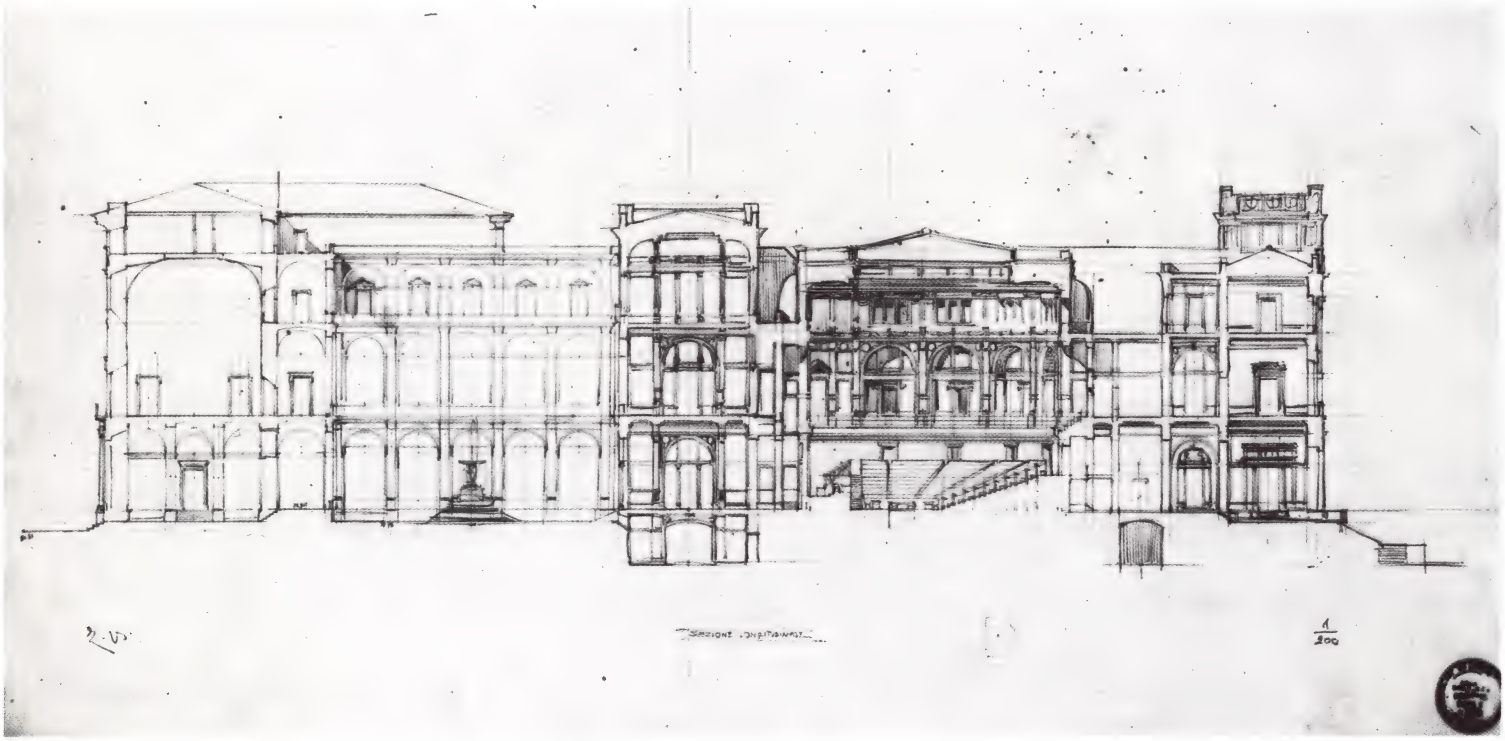


202

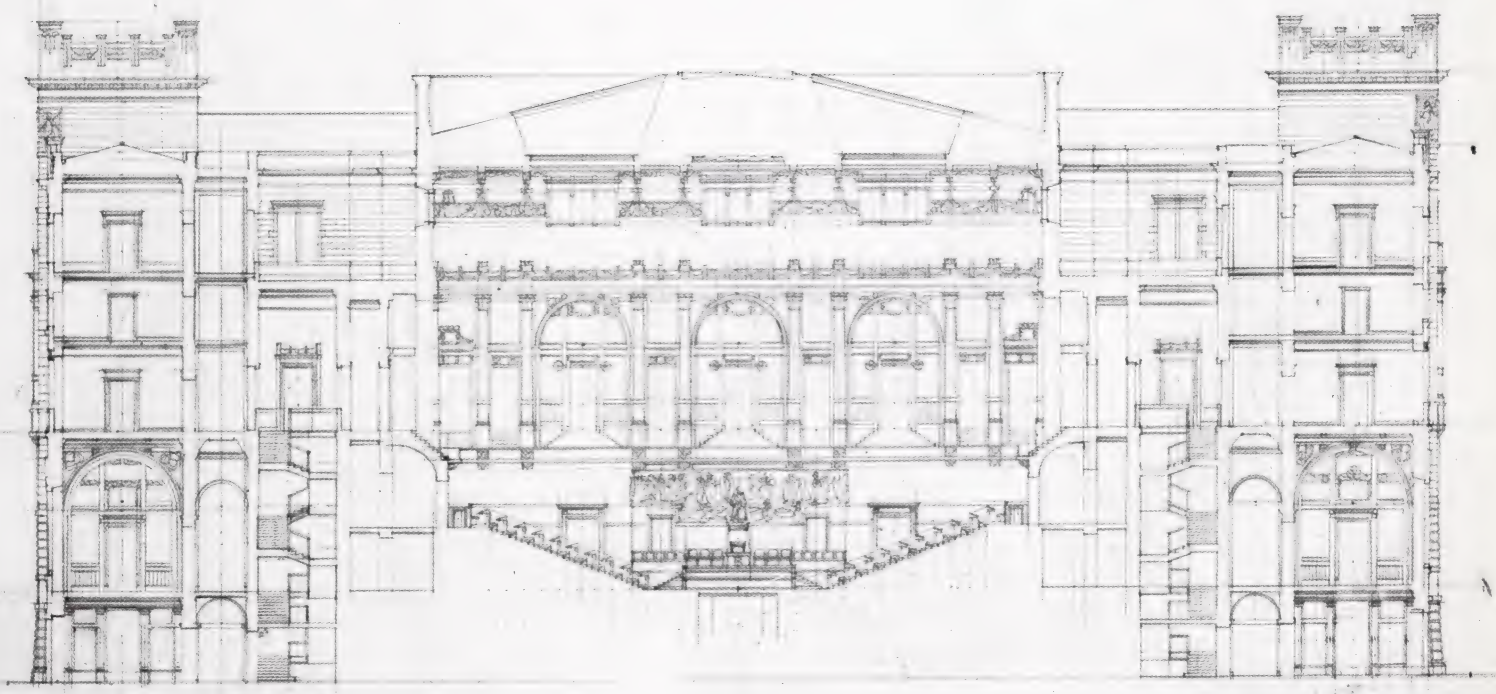
203. Sezione.
204. Sezione longitudinale.
205. Sezione longitudinale.



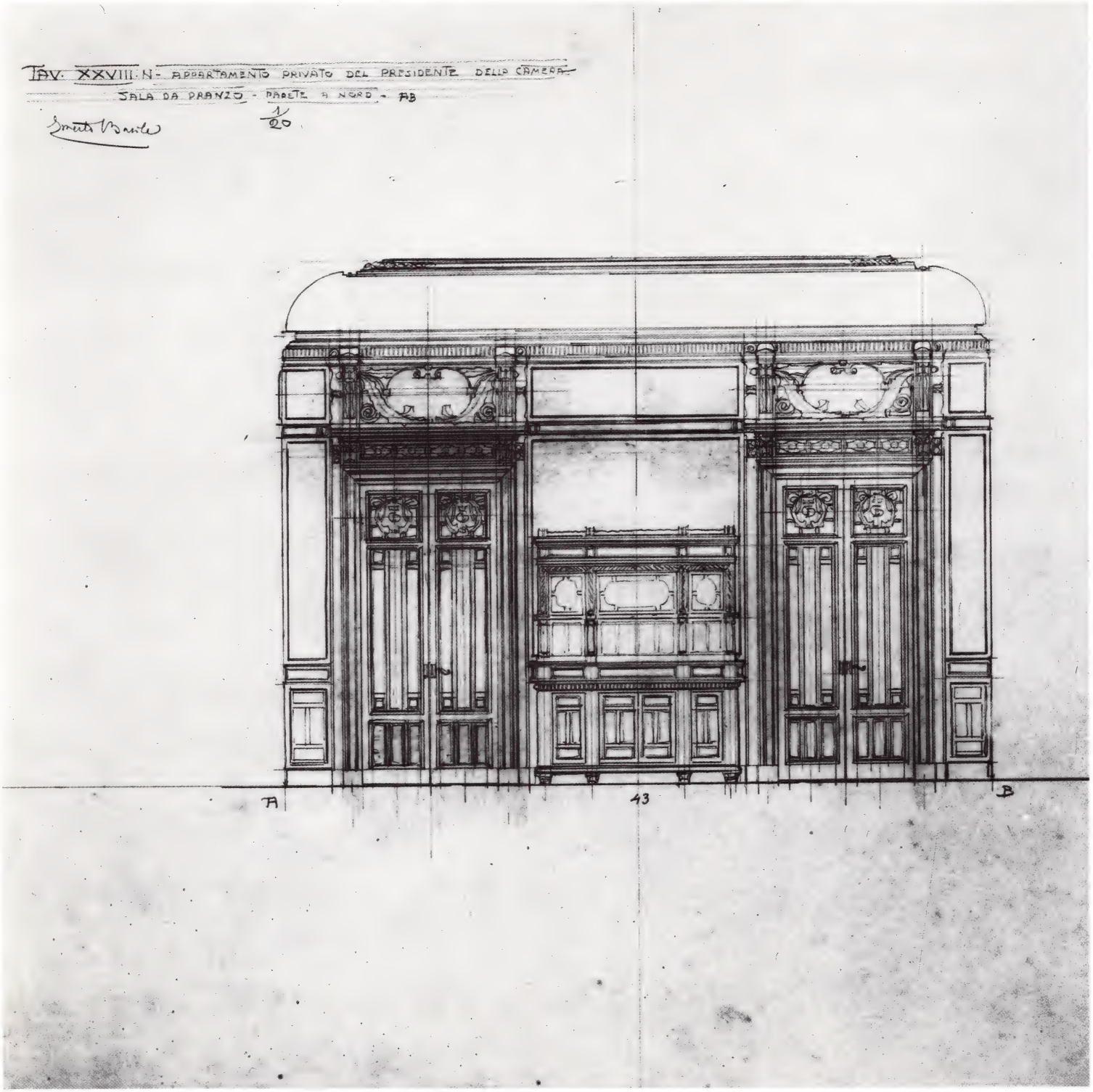
203



204



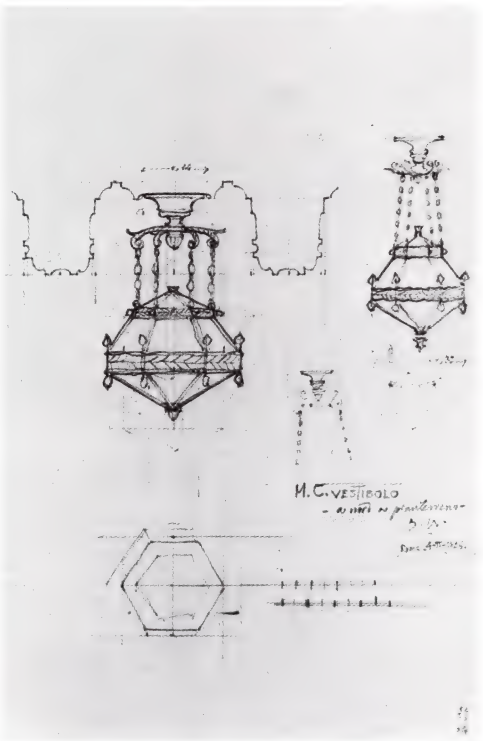
206. Particolare della sala da pranzo nell'appartamento del presidente della Camera.



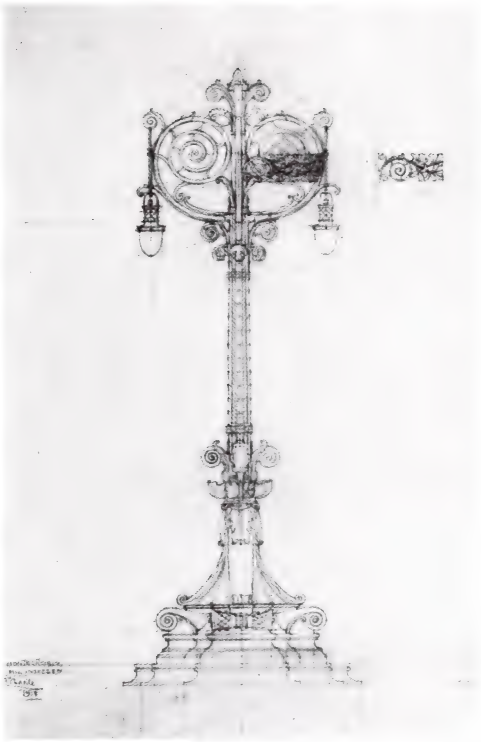
206

207. Studi per lampadari.
208. Studio per lampadario.
209. Candelabri dell'ingresso.
210. Studio di capitello.
211. Seggi per i deputati.

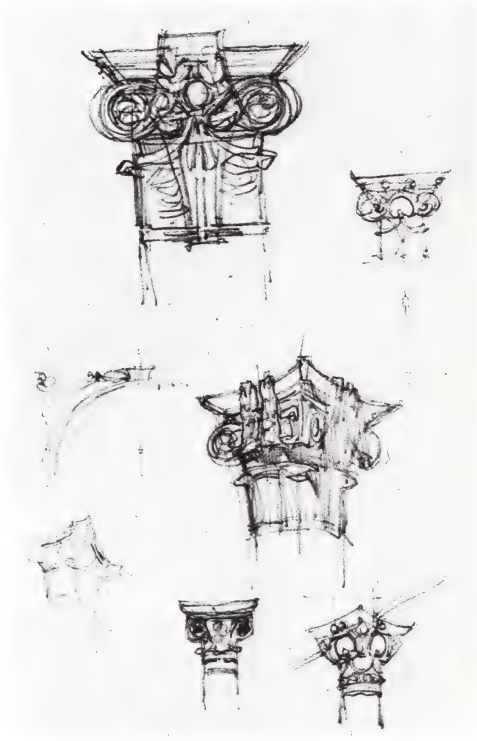
212. Veduta esterna d'angolo.
213. Particolare della scalinata laterale d'ingresso.



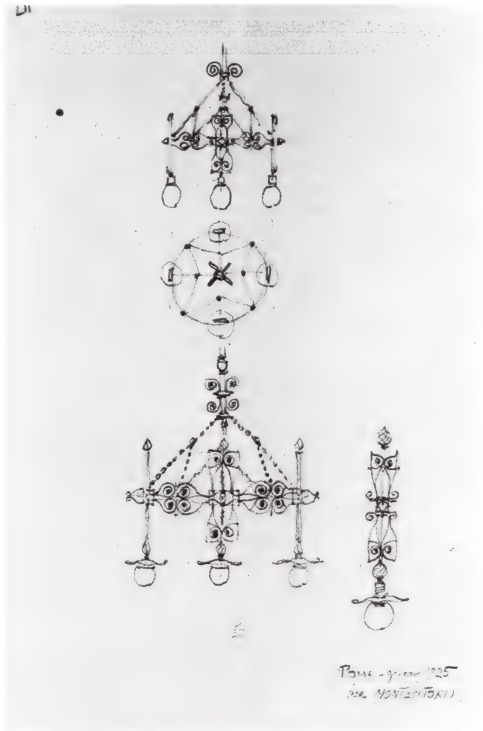
207



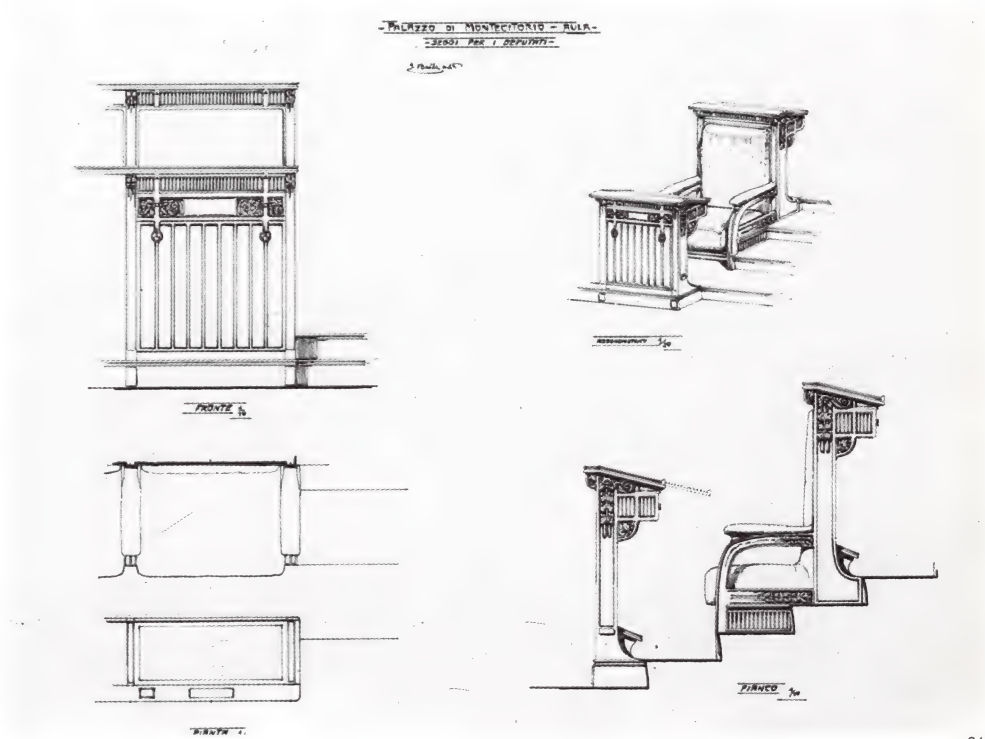
209



210

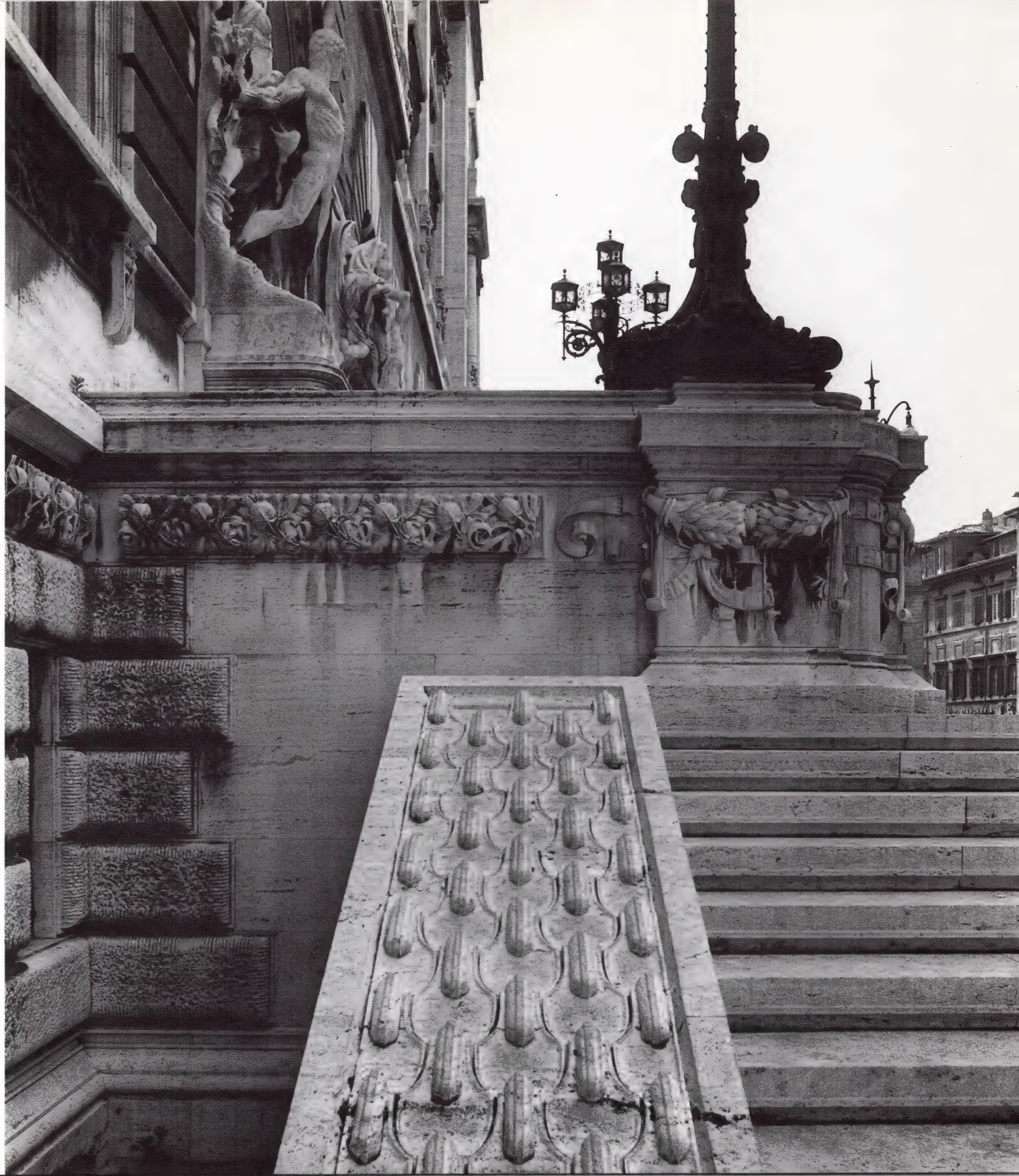


208



211

R III VIA R IV
DE PREFETTI



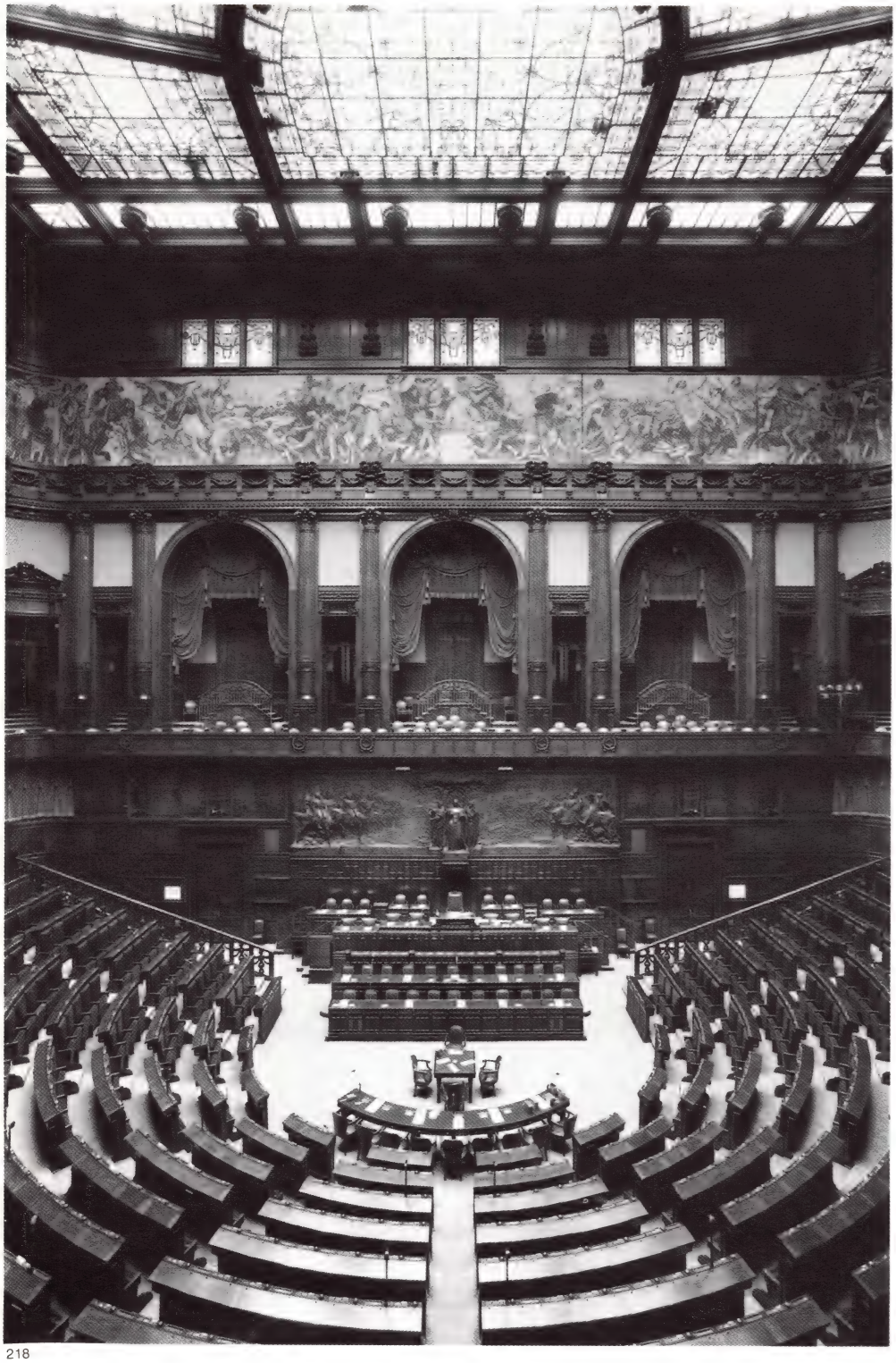
214. Veduta laterale.
215. Particolare della torre.
216. Particolare della scalinata d'ingresso.
217. Particolare della torretta.

214

215

216

218-219. Nuova aula del Parlamento.



218

219

220. Particolare interno dell'aula.
221. Particolare della colonna.
222. Maniglia.
223. Particolare di scala interna dell'aula.

220

221

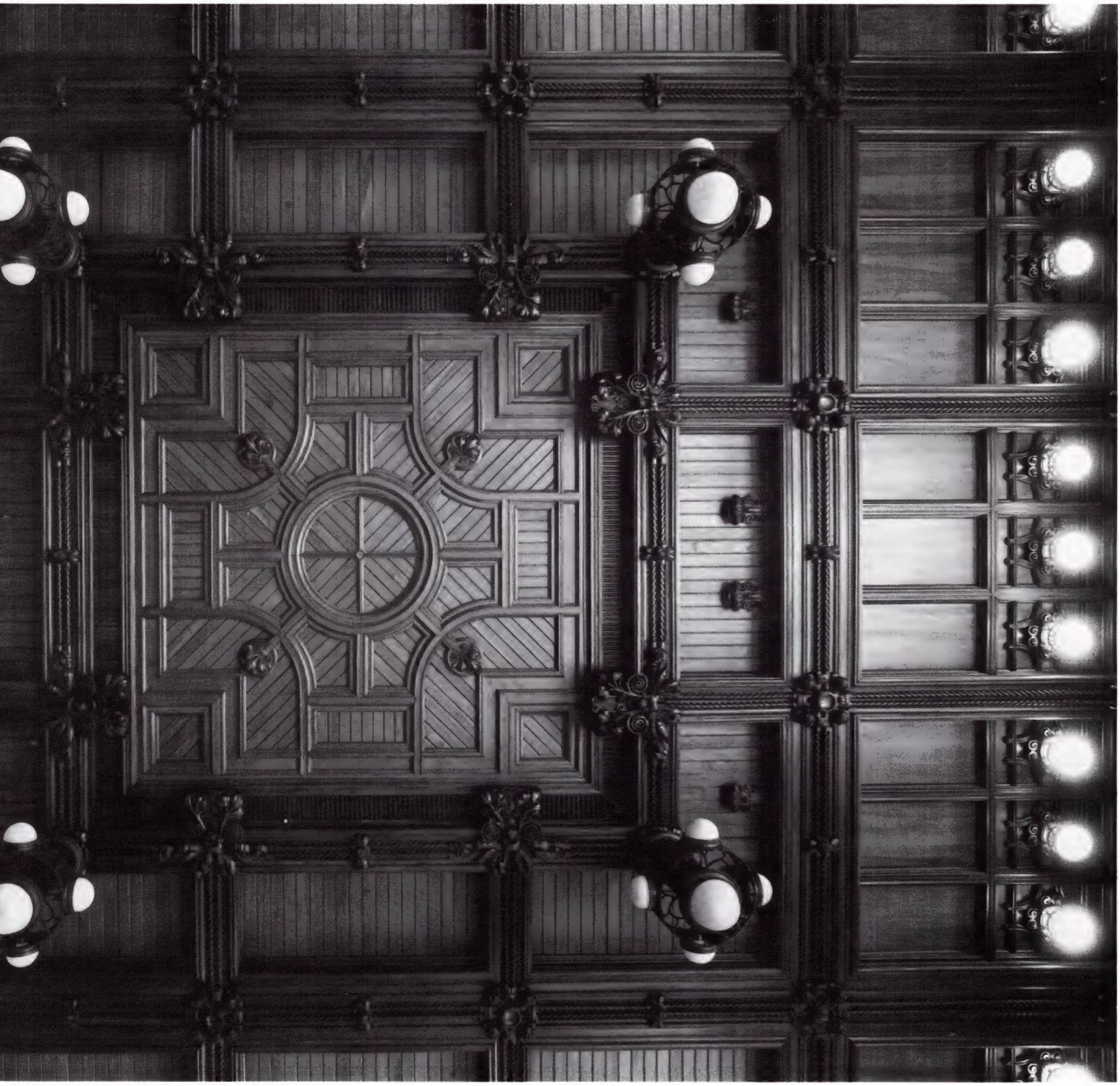
222

224. Corridoio dei "passi perduti".
225. Particolare del soffitto del corridoio dei "passi perduti".

224

225

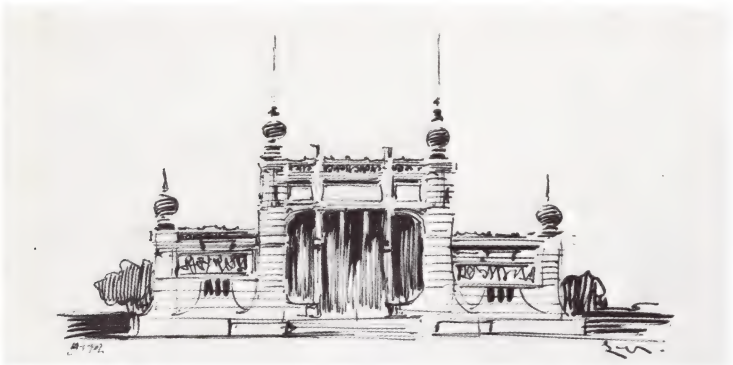
226. Particolare del corridoio dei "passi perduti".
227. Particolare di scala interna.



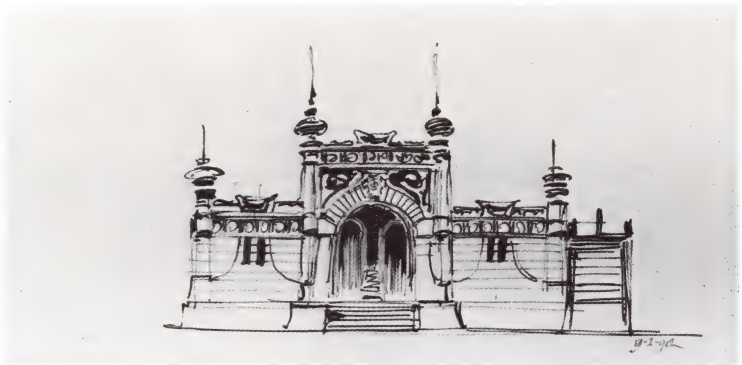
Palermo, edifici della 1ª Esposizione Agricola Regionale Siciliana, 1902 (figg. 228-233)

Degli edifici che erano provvisori non rimangono che gli schizzi e i disegni dai quali si può vedere il fronte dell'esposizione su via Libertà. È interessante l'elemento ponte (che non si sa se sia stato realizzato) che attraversava l'asse di via Libertà e che doveva costituire l'elemento di richiamo di tutti gli edifici dell'esposizione. Sono interessanti di questi schizzi, le notazioni grafiche ed i riferimenti ai progetti ed ai padiglioni che quasi contemporaneamente Olbrich veniva realizzando a Darmstadt.

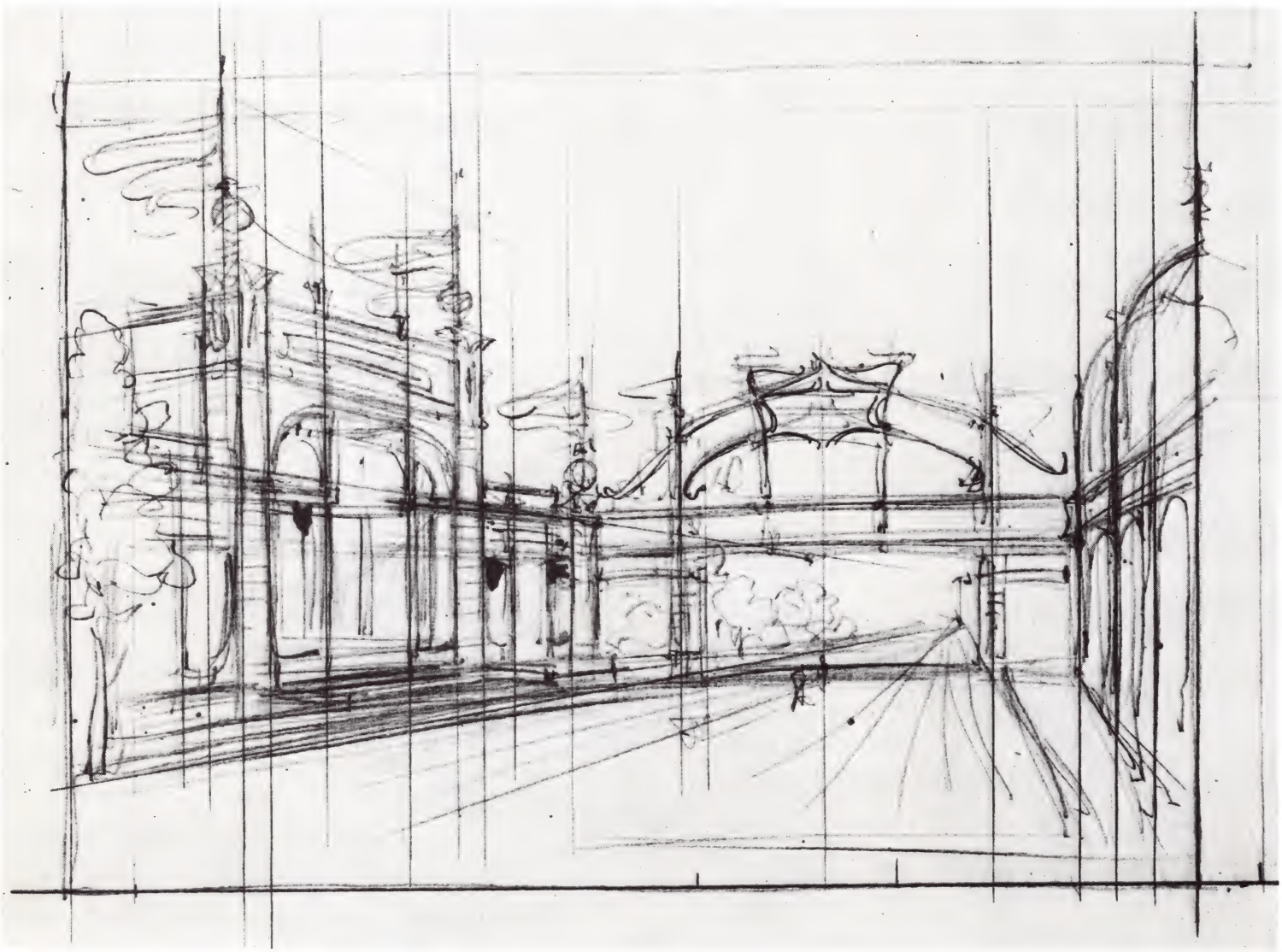
228-229. Schizzi di prospetto.
230. Schizzo prospettico con veduta del ponte su via Libertà.



228

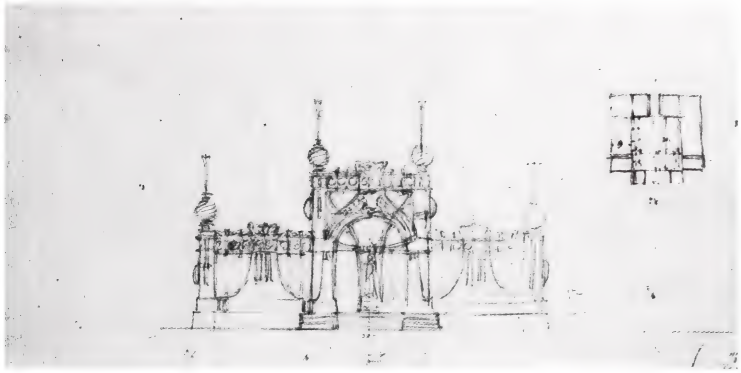


229

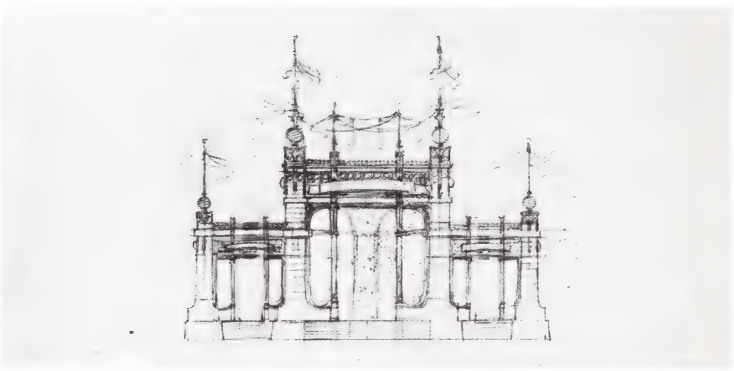


230

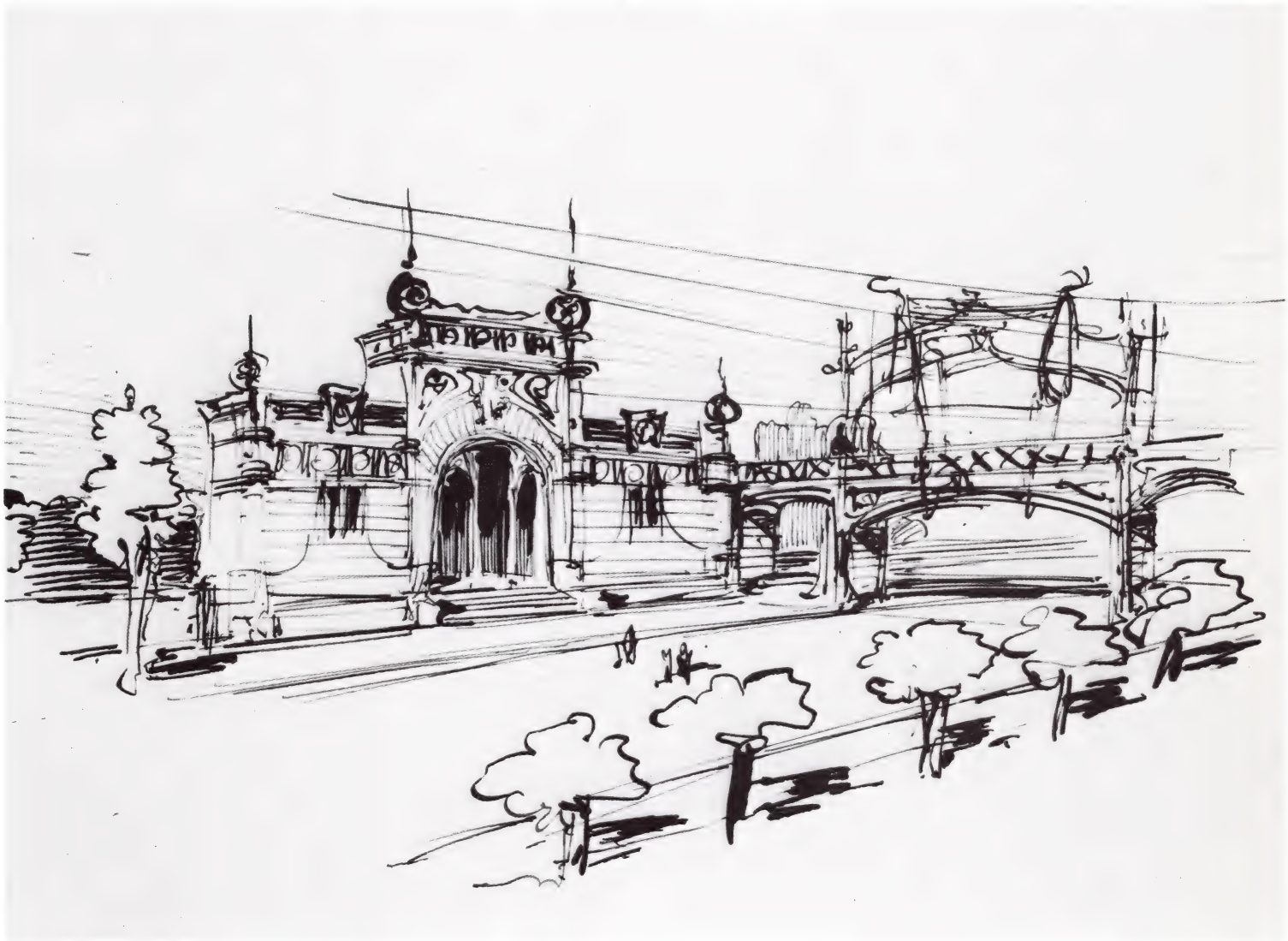
231. Schizzo di prospetto e di pianta.
232. Schizzo di prospetto.
233. Schizzo prospettico.



231



232



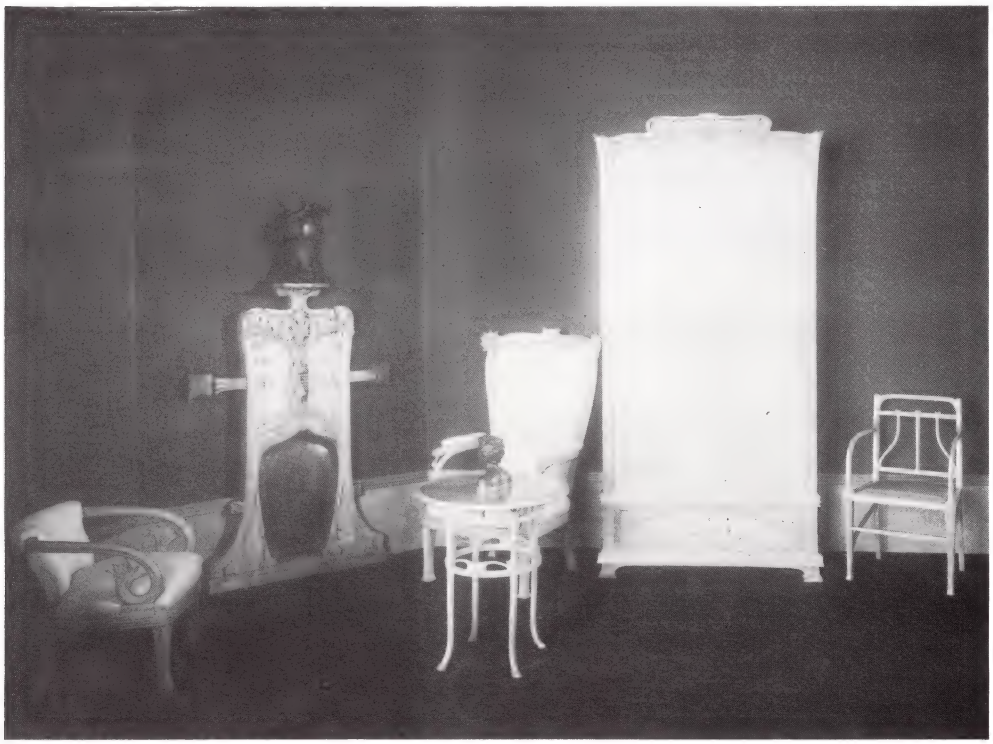
233

Torino, mostra Ducrot alla 1ª Esposizione d'Arte Decorativa, 1902 (figg. 234-240)

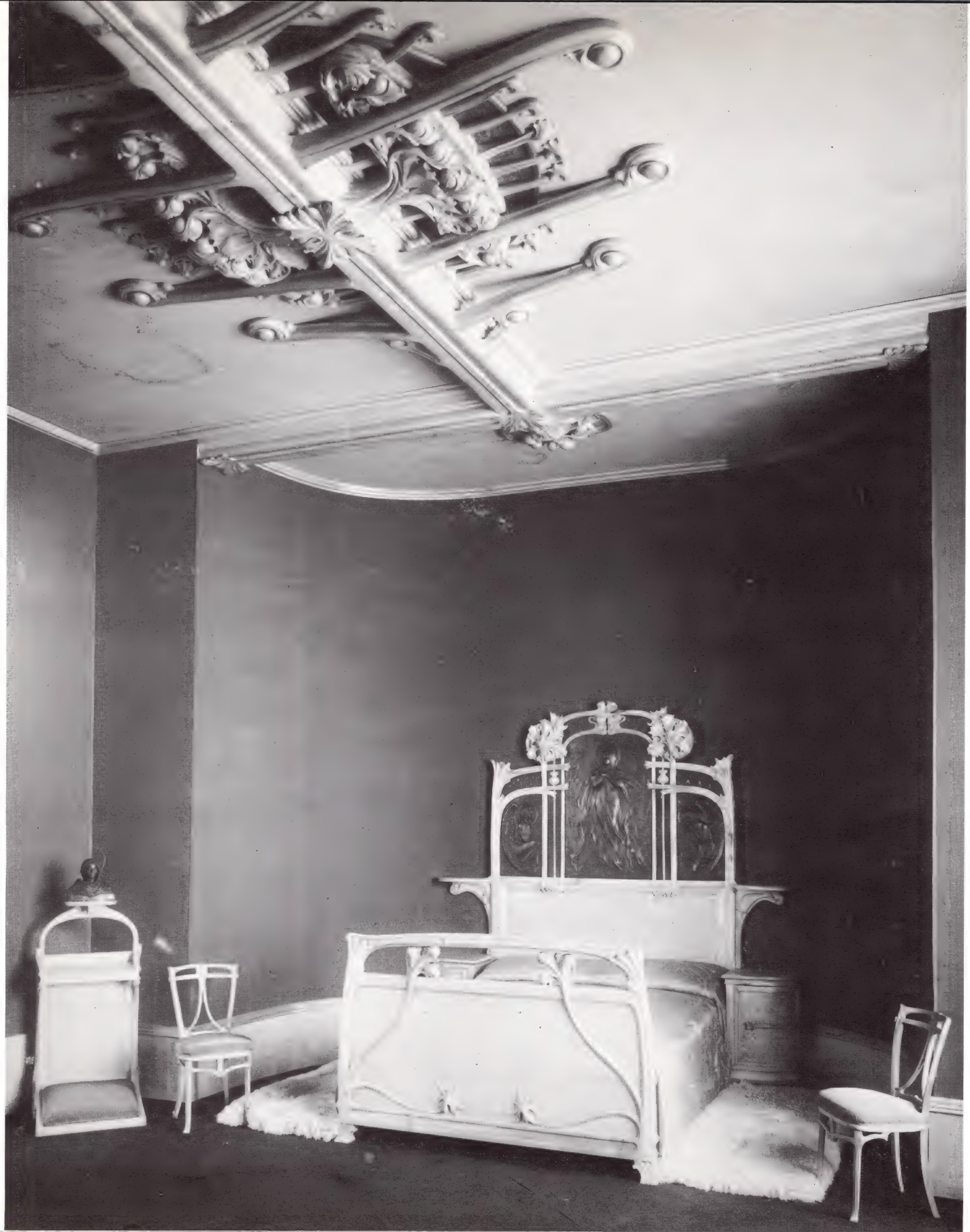
Il progetto dell'esposizione è del 1901. È la prima uscita a livello internazionale del binomio Basile-Ducrot ed è l'occasione per un confronto con tutta l'architettura europea e con il modernismo internazionale. Accanto alle sale allestite da Mackintosh, Mac Nair, Hoffmann ed Olbrich, Basile espone una serie di ambienti che dovrebbero essere rappresentativi dell'organizzazione di una casa. Interessanti la camera da studio dove scrivania, libreria e portadisegni ci propongono un'asciuttezza ed un rigore nelle linee e nelle forme degni del migliore Basile e la camera da letto in acero bianco che portava sulla testata un trittico in bronzo dello scultore Antonio Ugo.

234. Spalliera di letto con trittico di A. Ugo.
235. Arredi di acero matto.
236. Etagère e in fondo la camera da letto.

234



235



237. Camera da letto in acero bianco con bronzo di A. Ugo.
238. Poltroncina da studio.
239. Portacartelle.
240. Arredamento per studio.

238

239

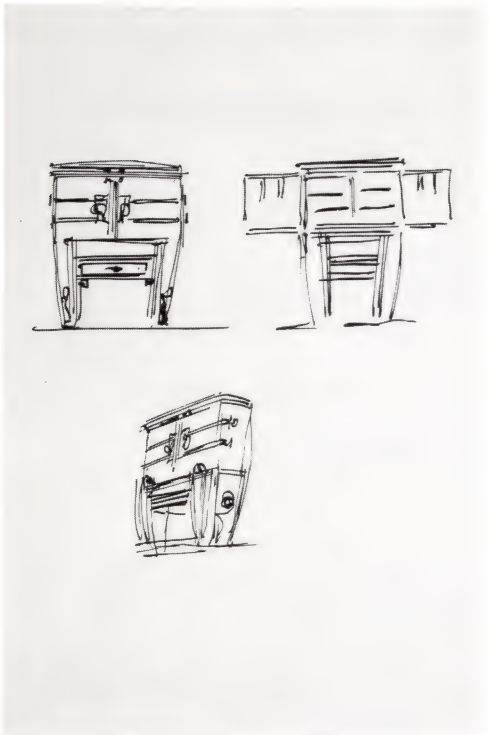
240

Venezia, mostra di Napoli e Sicilia alla 5ª Esposizione Internazionale d'Arte, 1903 (figg. 241-261)

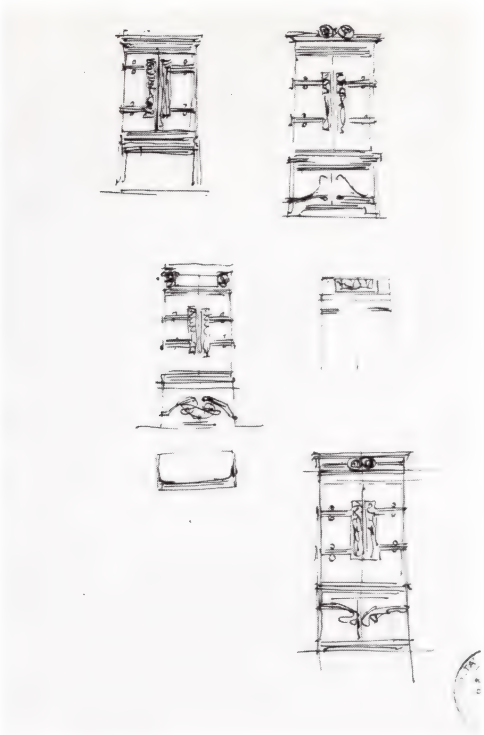
Basile ha l'incarico di questa mostra come rappresentante del meridione.
Così scriveva Alfredo Melani in «Arte Decorativa e Industriale» del luglio 1903 «... Le sale del mezzogiorno hanno un impianto così organico che attrae la persona meno versata nelle nostre discipline ed il merito del decoratore va qui dalla decorazione fissa alla mobile, in un giuoco di ritmi pieni di grazia e spontaneità ...». All'importanza del progetto di allestimento, si aggiunge la selezione delle cose esposte. Nella mostra Basile presenta lo scrittoio a ribalta con i bronzi di Antonio Ugo e le pitture di De Maria Bergler in cui ritroviamo lo stesso stile degli arredi del Grand Hotel Villa Igea. In questa stessa mostra viene anche esposta la poltrona – alla Mackintosh – non più esistente e molti altri mobili ed oggetti che si diffonderanno in seguito nell'ambiente palermitano: dalla vetrina per oggetti che ritroveremo nel negozio di Fecarotta a Palermo, ad alcune poltrone del salotto di casa Lemos.

241. Scrittoio con secrétaire.
242. Studi per secrétaire.
243. Studi preparatori per secrétaire.

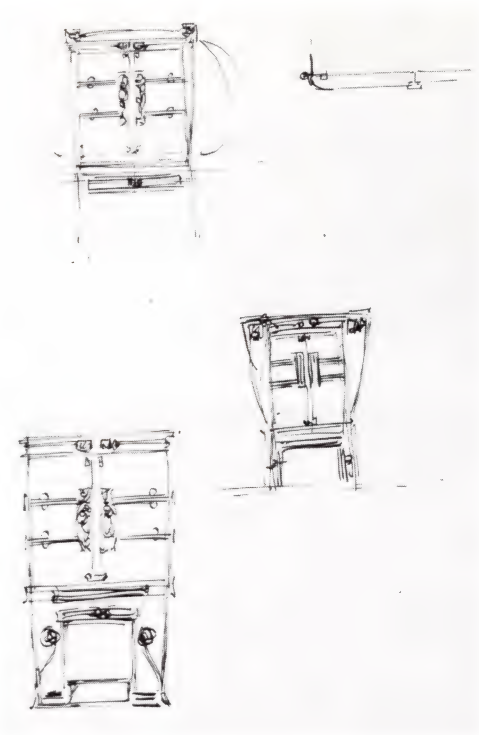
244. Studio definitivo per secrétaire.
245. Secrétaire in mogano matto con bronzi di Antonio Ugo e pittura interna di Ettore de Maria Bergler, produzione Ducrot.



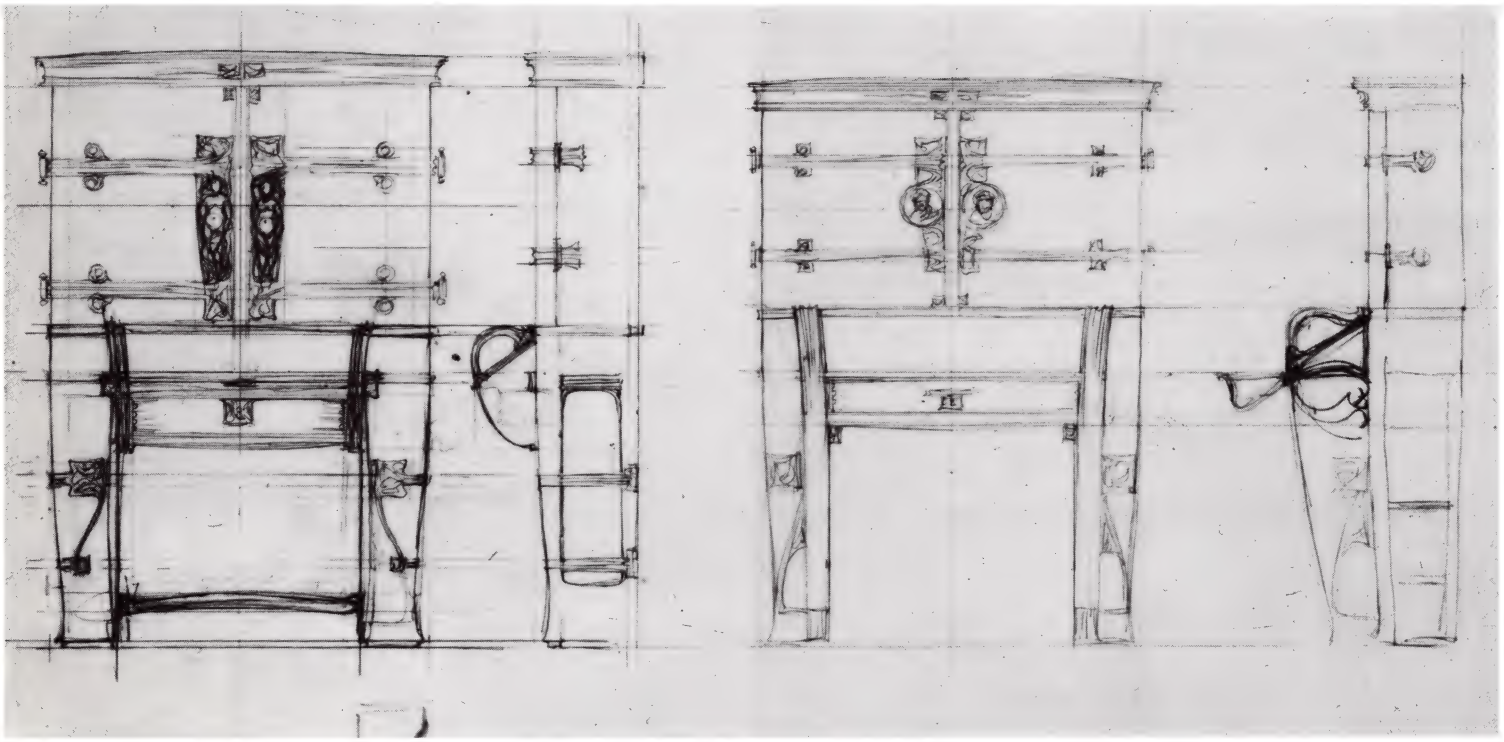
241



242

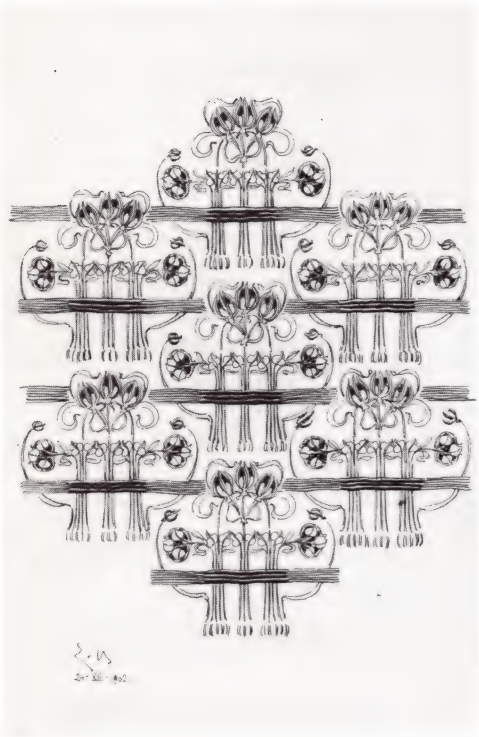


243

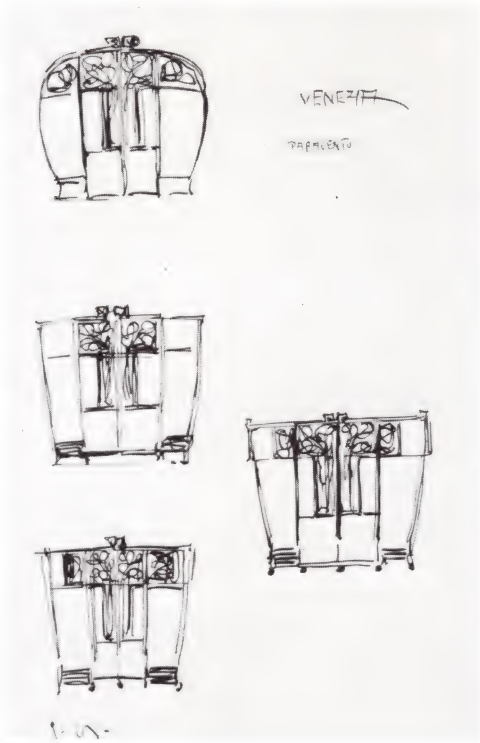


244

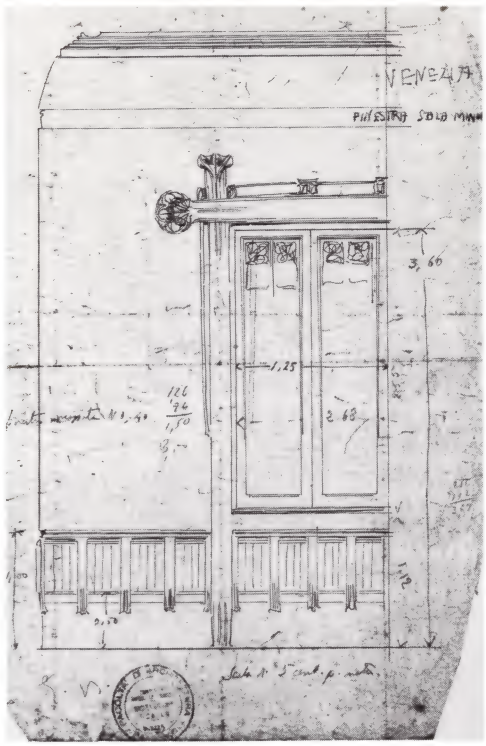
246. Schizzo di tappeto.
247. Schizzi di capitello.
248. Schizzi di paravento.
249. Studi di orologi.
250. Schizzo di finestra per la sala minore.
251. Studio per orologio.



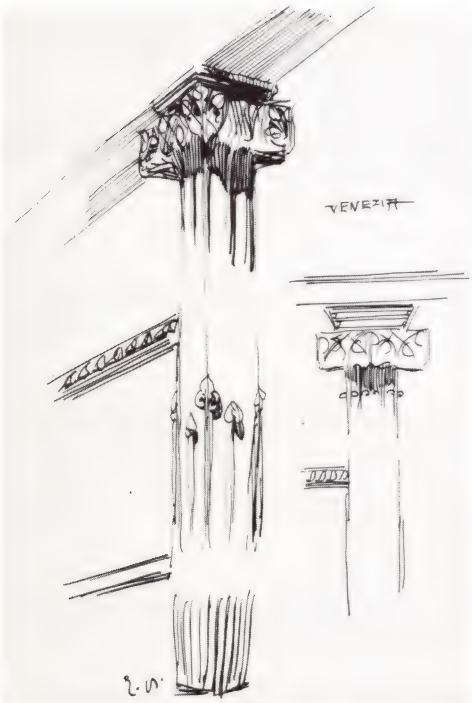
246



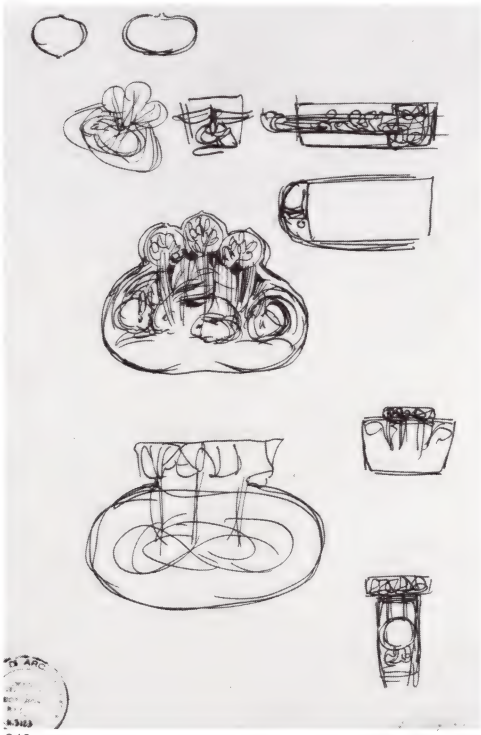
248



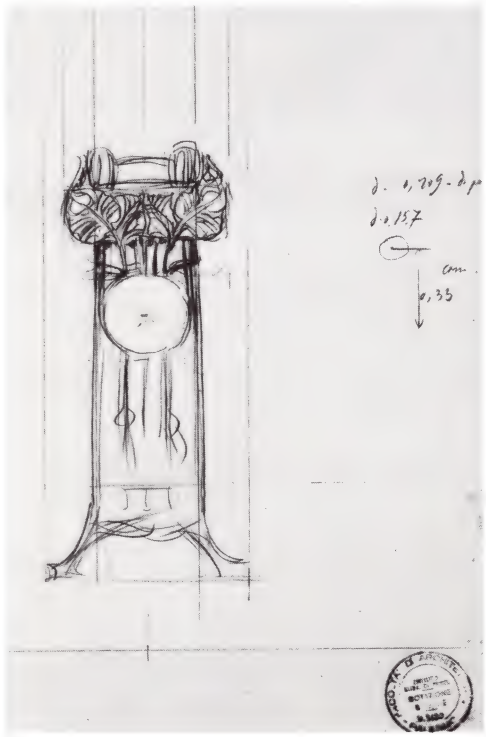
250



247



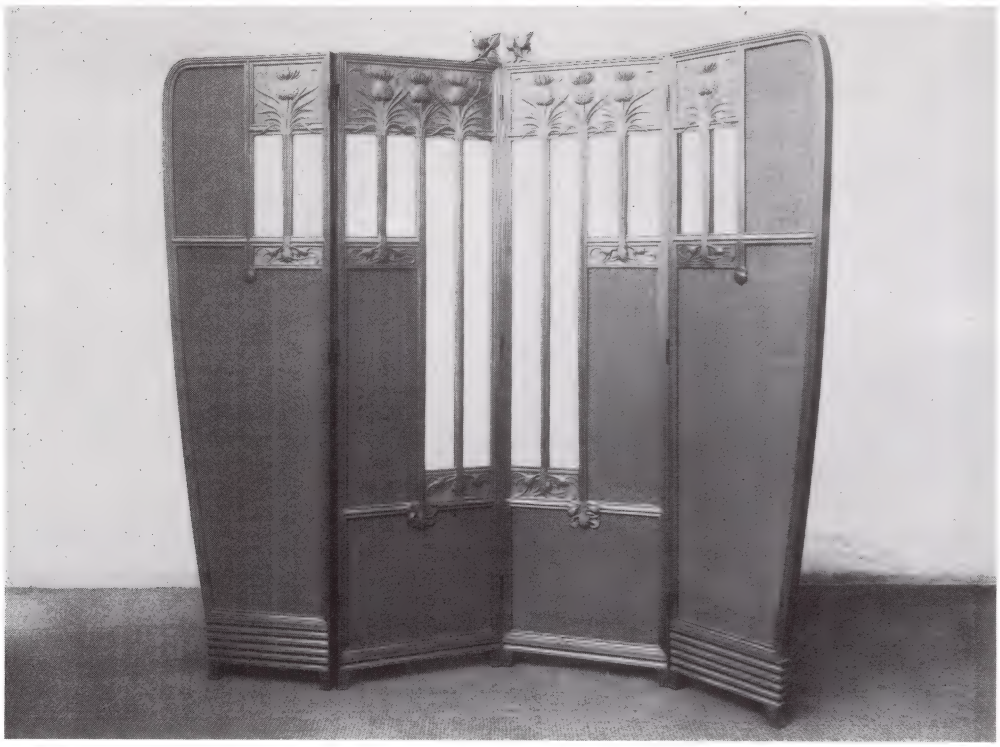
249



251

252. Paravento.
253. Interno saletta meridionale.

254. Tavolinio e carrello da thé.
255-256. Poltrone.



252

253

254

255

256

257. Tavolino da caffé.
258-259. Tavolino da thé.
260. Interno della saletta meridionale, mobili e decorazioni della casa Ducrot.
261. Divano.

257

258

259

260

Palermo, decorazione e arredamento del salone Lemos, 1903
(figg. 262-267)

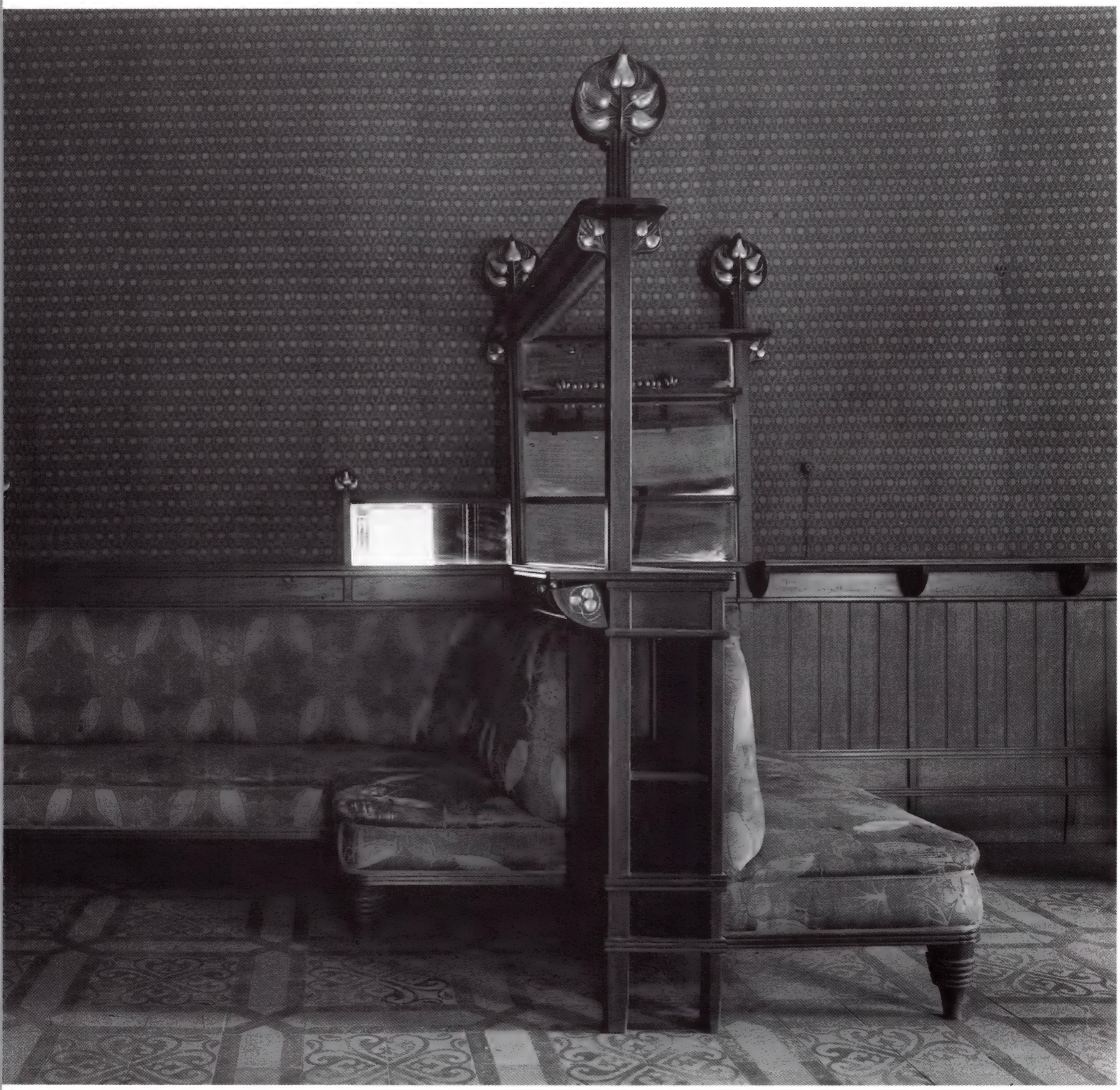
L'intervento di Basile si limita in questo caso all'arredamento di un salone, interamente realizzato dalla ditta Ducrot. Il tema è sviluppato in termini architettonici puntando sul disegno che forma sulla parte d'angolo i mobili e i grandi portali collegati dalla tessitura continua dello zoccolo di legno. Ne deriva un intreccio di fluenze verticali e orizzontali abilmente bilanciato.

262. Veduta d'insieme.

263. Dettaglio della boiserie.
264. Veduta d'insieme.

263

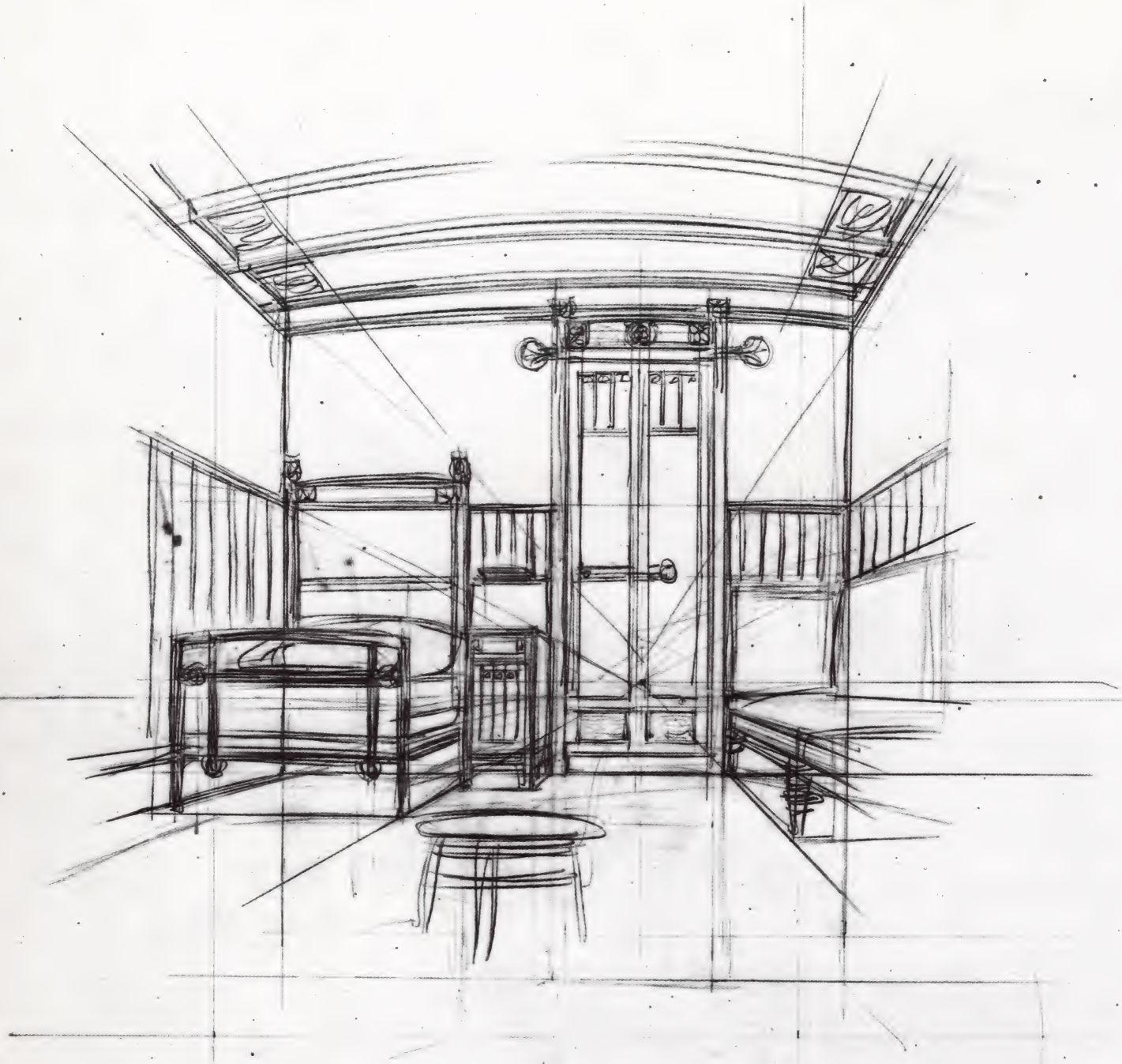
264



265. Colonnina in legno.
266. Portavaso.
267. Interno della sala.

265

266



Palermo, progetto per la decorazione interna del nuovo yacht Florio, 1903 (fig. 268)

La ristrettezza dello spazio non impedisce a Basile di risolvere questo arredamento con gli stilemi e la coerenza figurativa tipica dei suoi interni di case. I mobili e gli infissi appaiono collegati in una struttura continua che risponde anzitutto a una esigenza ritmica.

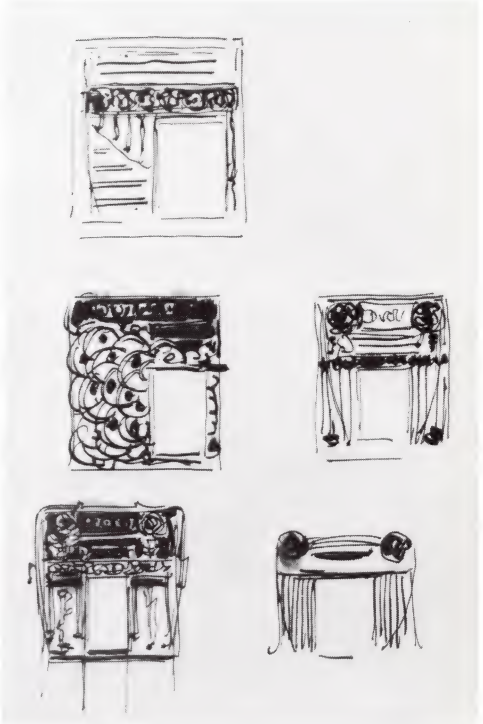
268. Schizzo prospettico per camera da letto.

Palermo, magazzino Ducrot in via R. Settimo, 1902-1903 (figg. 269-271)

269. Prospetto dell'ingresso.

270. Studi preparatori per il prospetto.
271. Studi preparatori per il prospetto e studio per il tagliacarte.

269

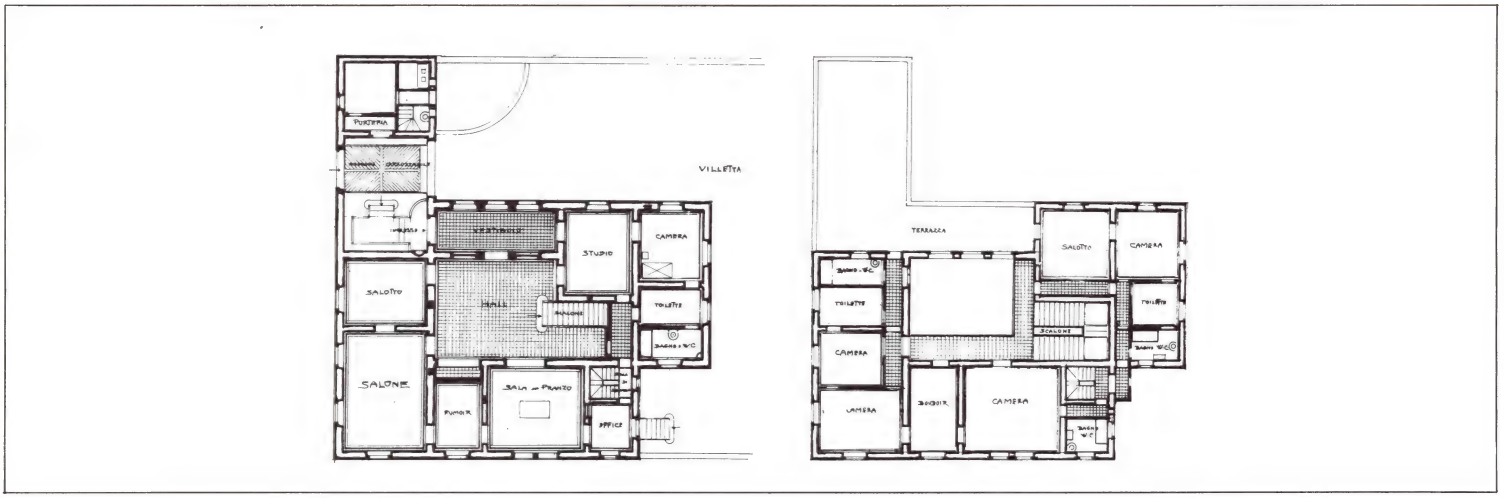


270

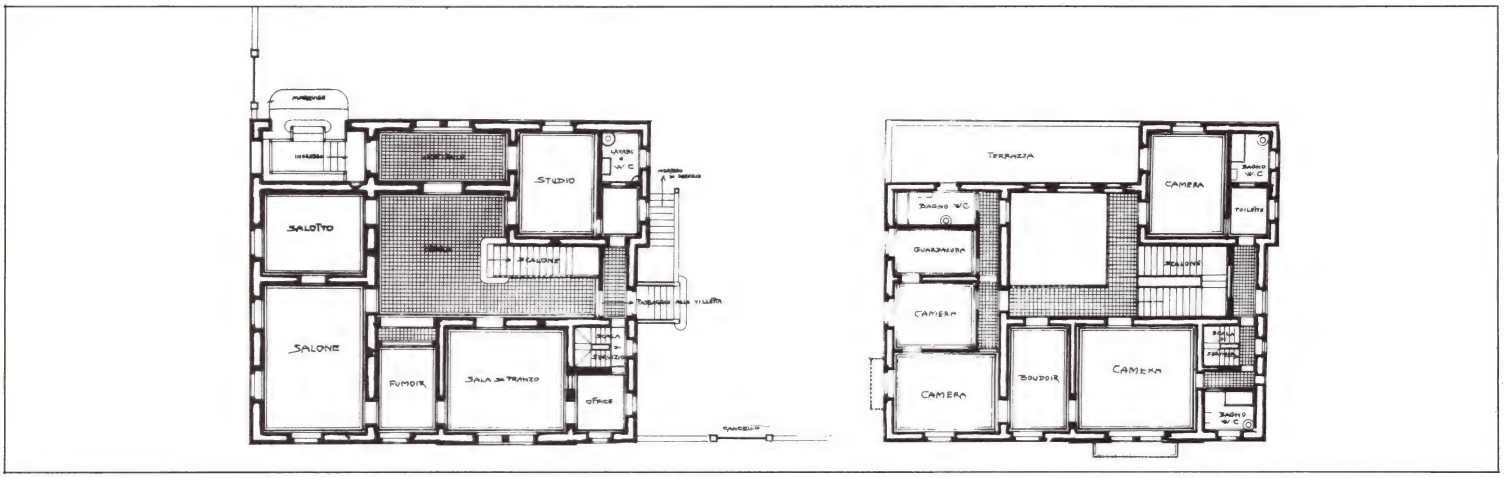
271

Palermo, progetto per il villino Monroy, 1903 (figg. 272-274)

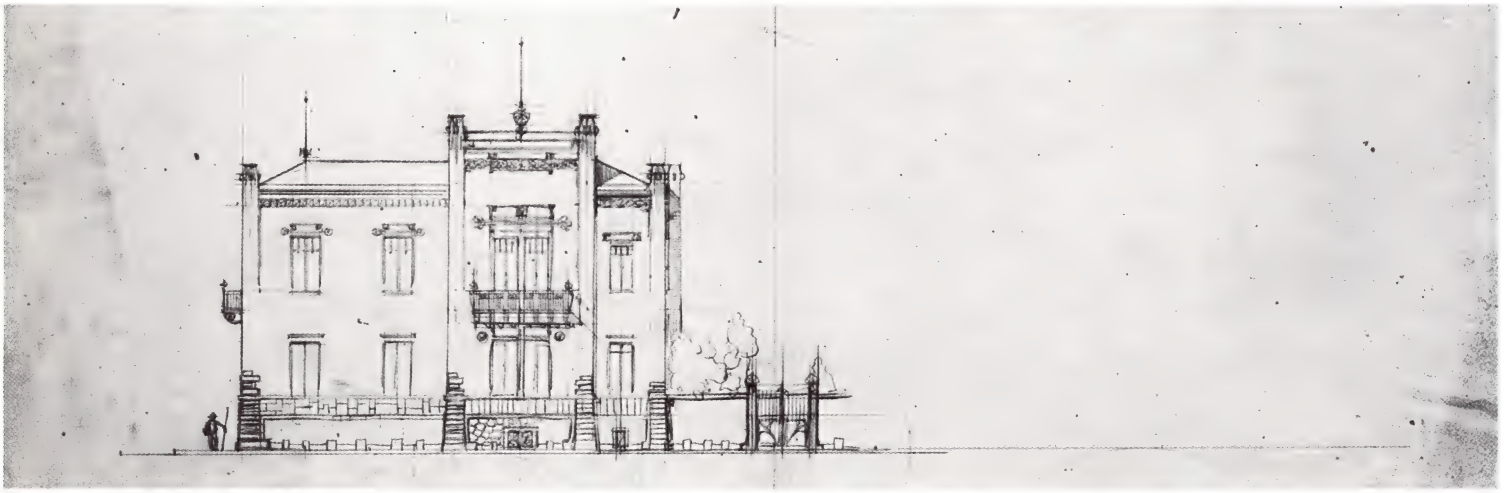
272. 1° progetto, piante pianterreno e I piano.
273. 2° progetto, piante pianterreno e I piano.
274. Prospetto.



272



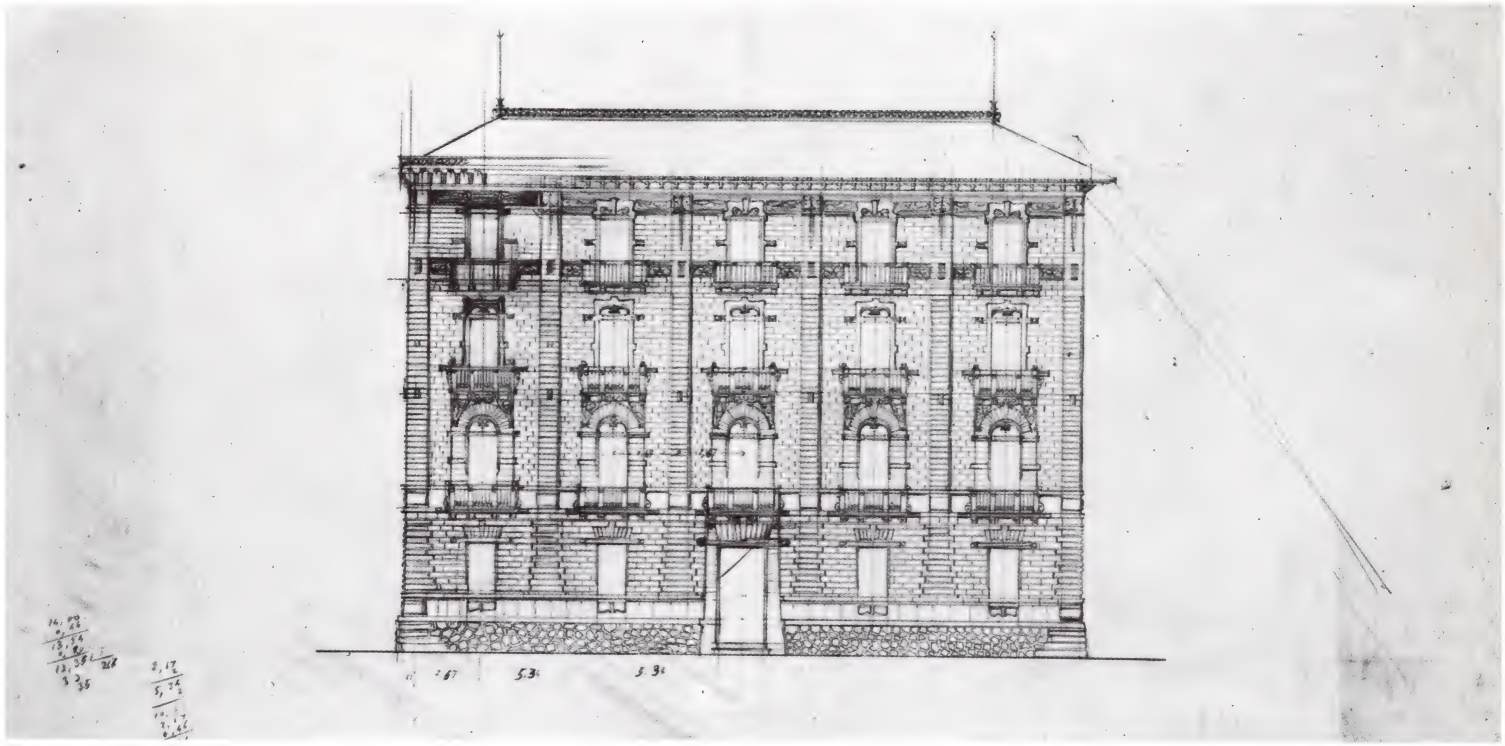
273



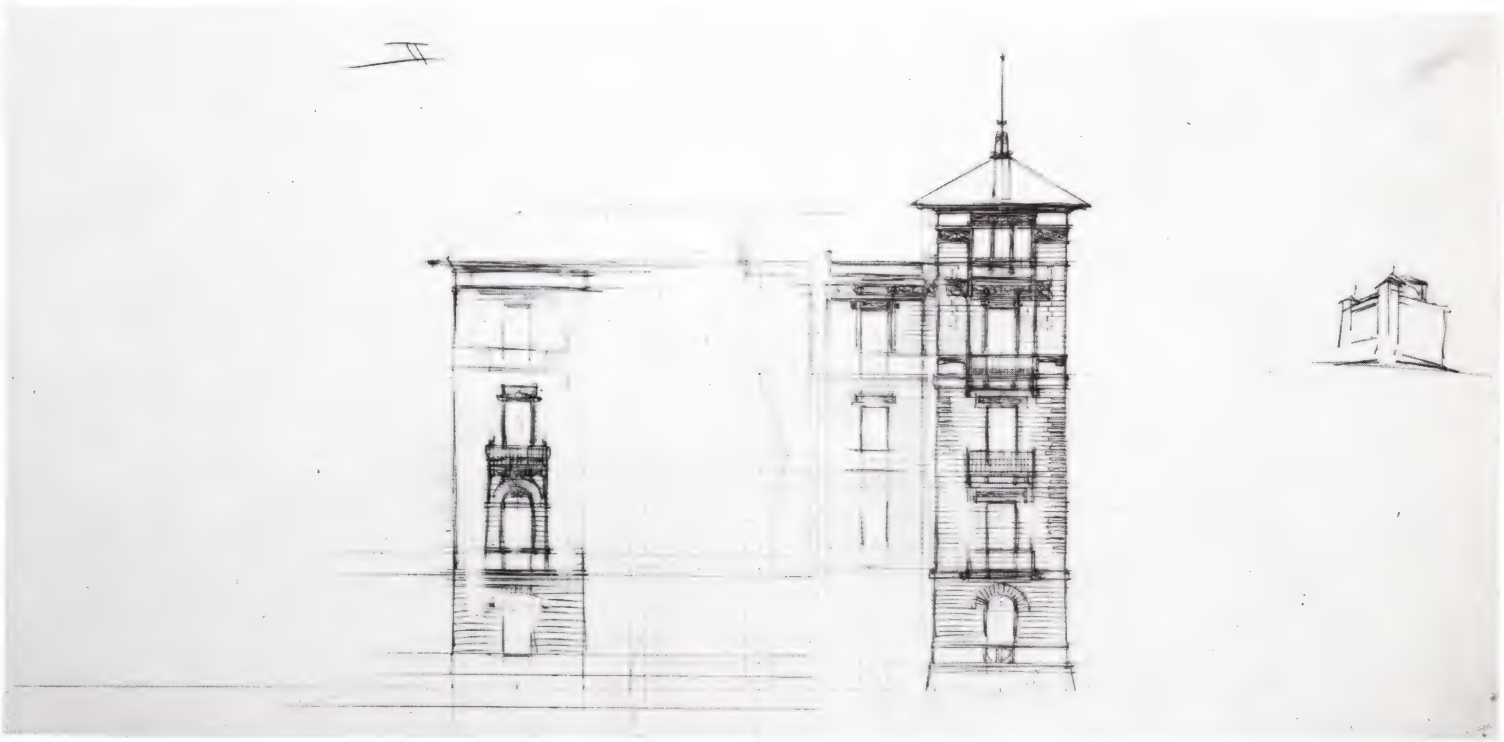
274

Baucina, progetto per gli edifici Utveggio, 1903 (figg. 275-276)

275. Prospetto sulla strada.
276. Studio di prospetto e schizzo prospettico.



275



276

60

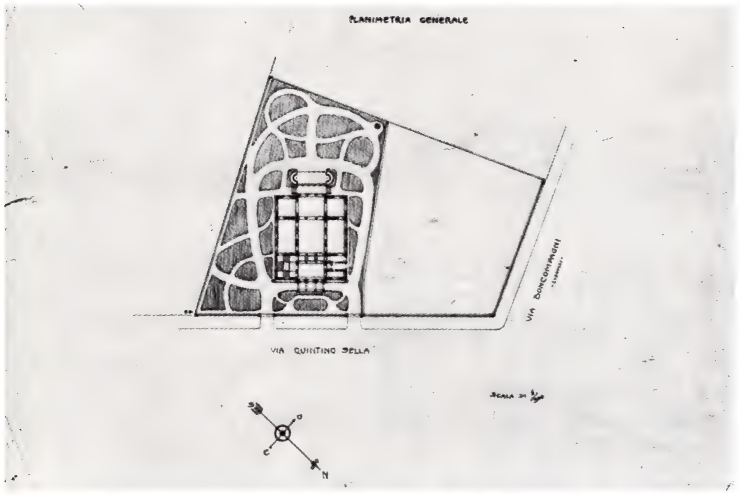
Roma, palazzina Rudini, 1903 (figg. 277-289)

277. Veduta esterna su via Q. Sella.
278. Particolare di decorazioni e capitello.
279. Particolare di inferriata.

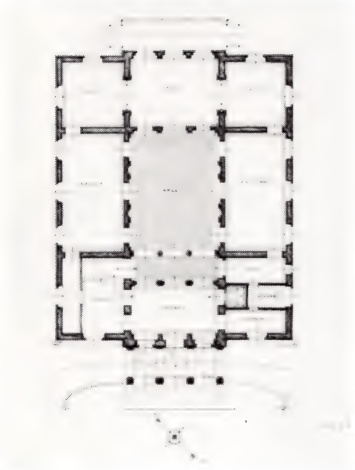
278

279

280. Planimetria generale.
281. Pianta del piano terreno.
282. Pianta del I piano.
283. Prospetto.
284. Sezione mediana longitudinale.



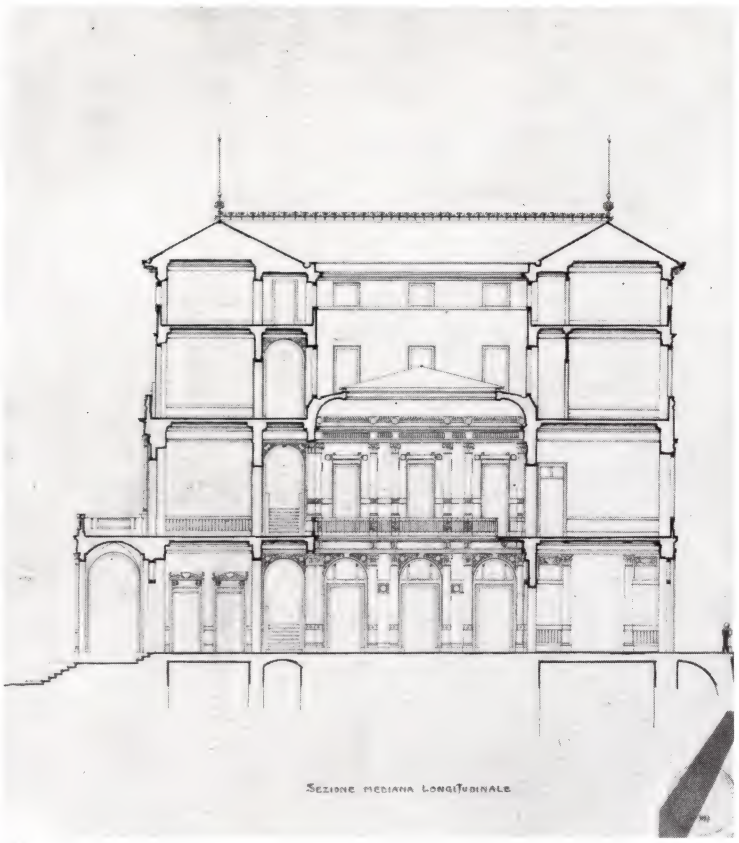
280



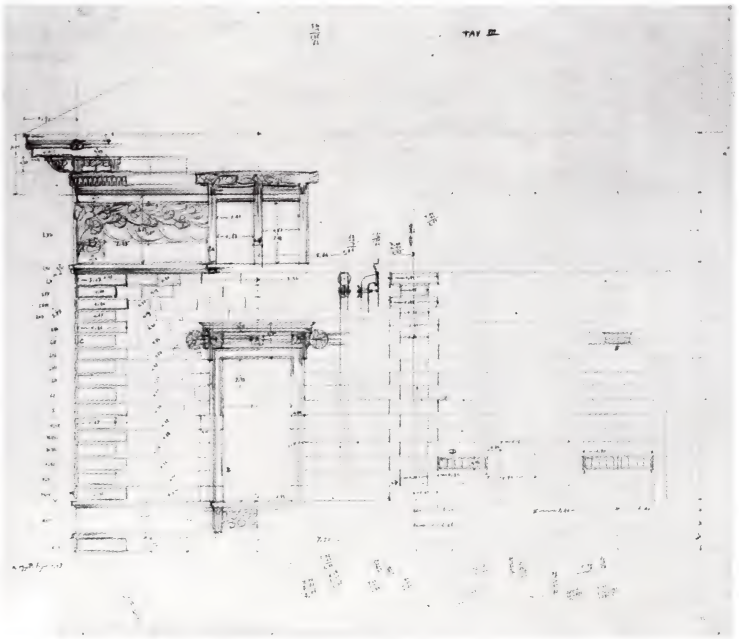
281

282

283

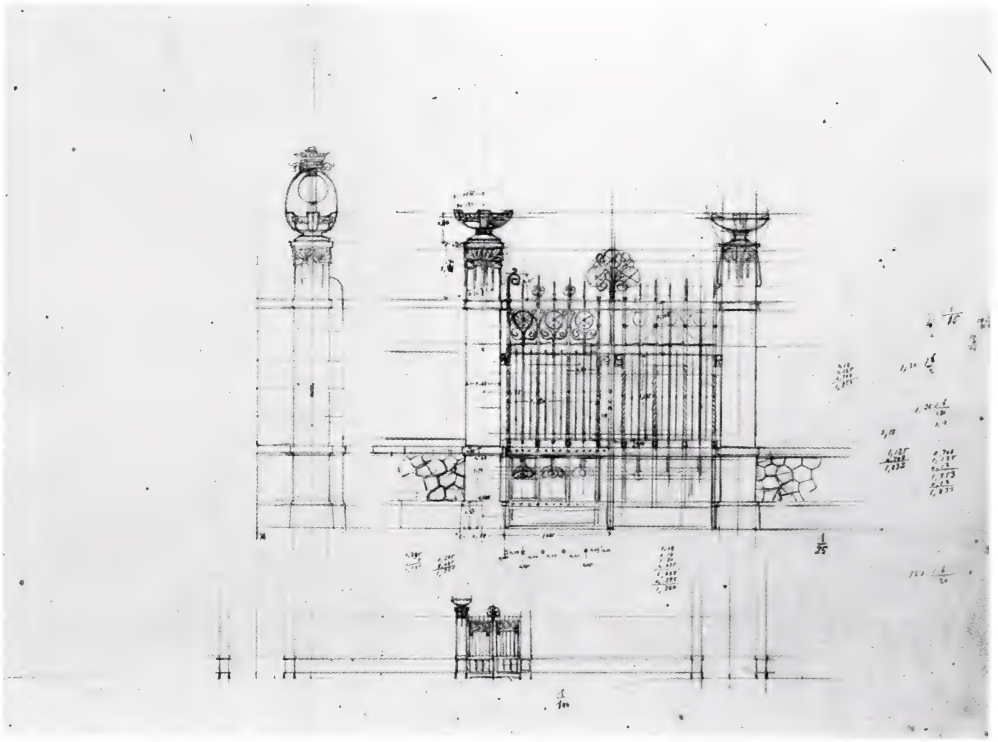


284

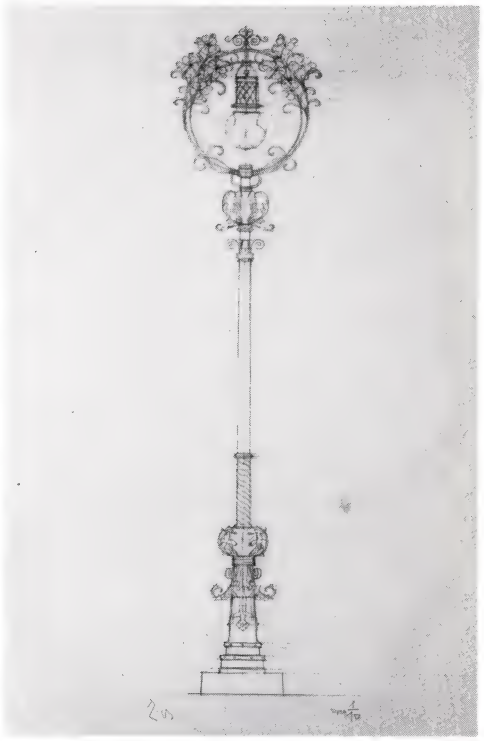


285

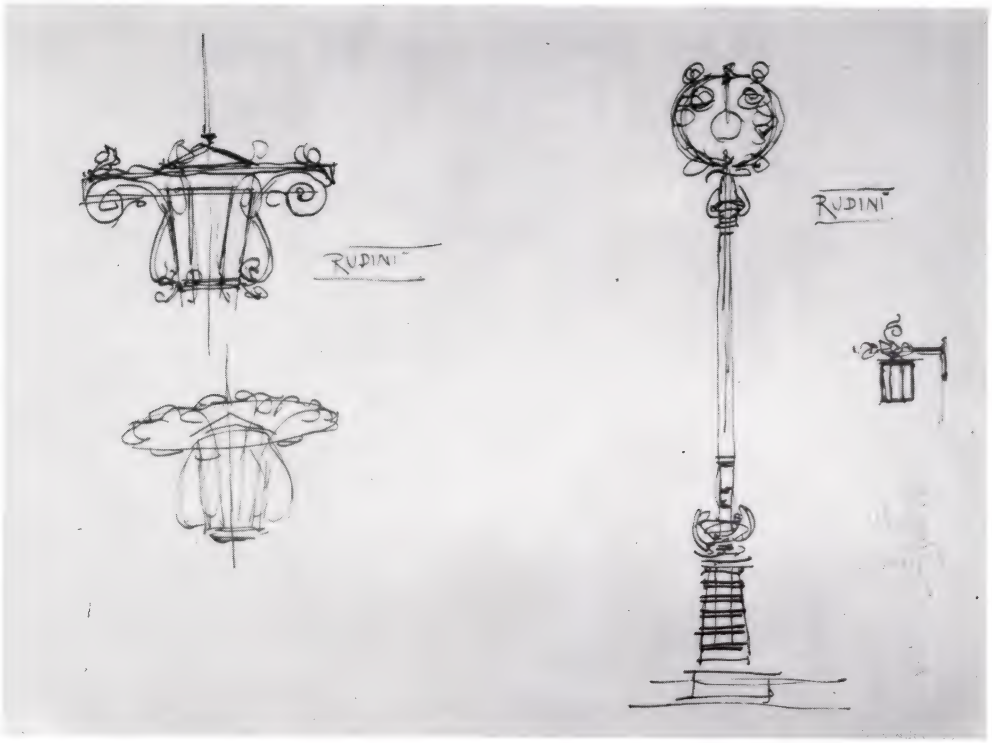
285. Dettagli del prospetto.
286. Studio per il cancello.
287. Schizzi di lampione.
288. Lampione.
289. Schizzo della balaustra della scala.



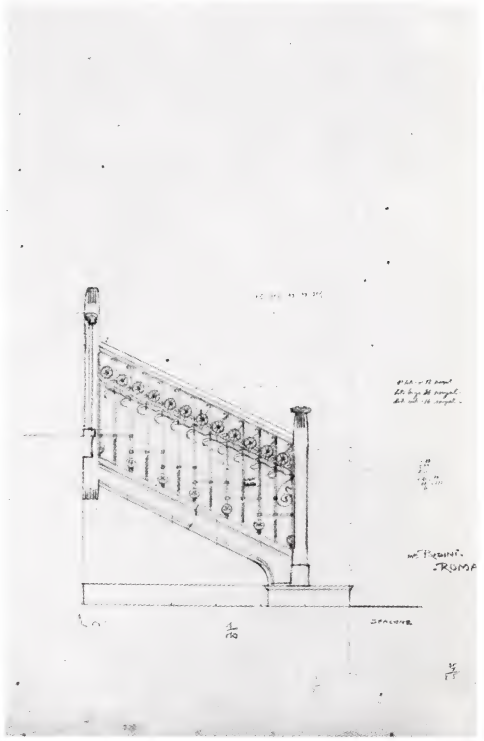
286



288



287

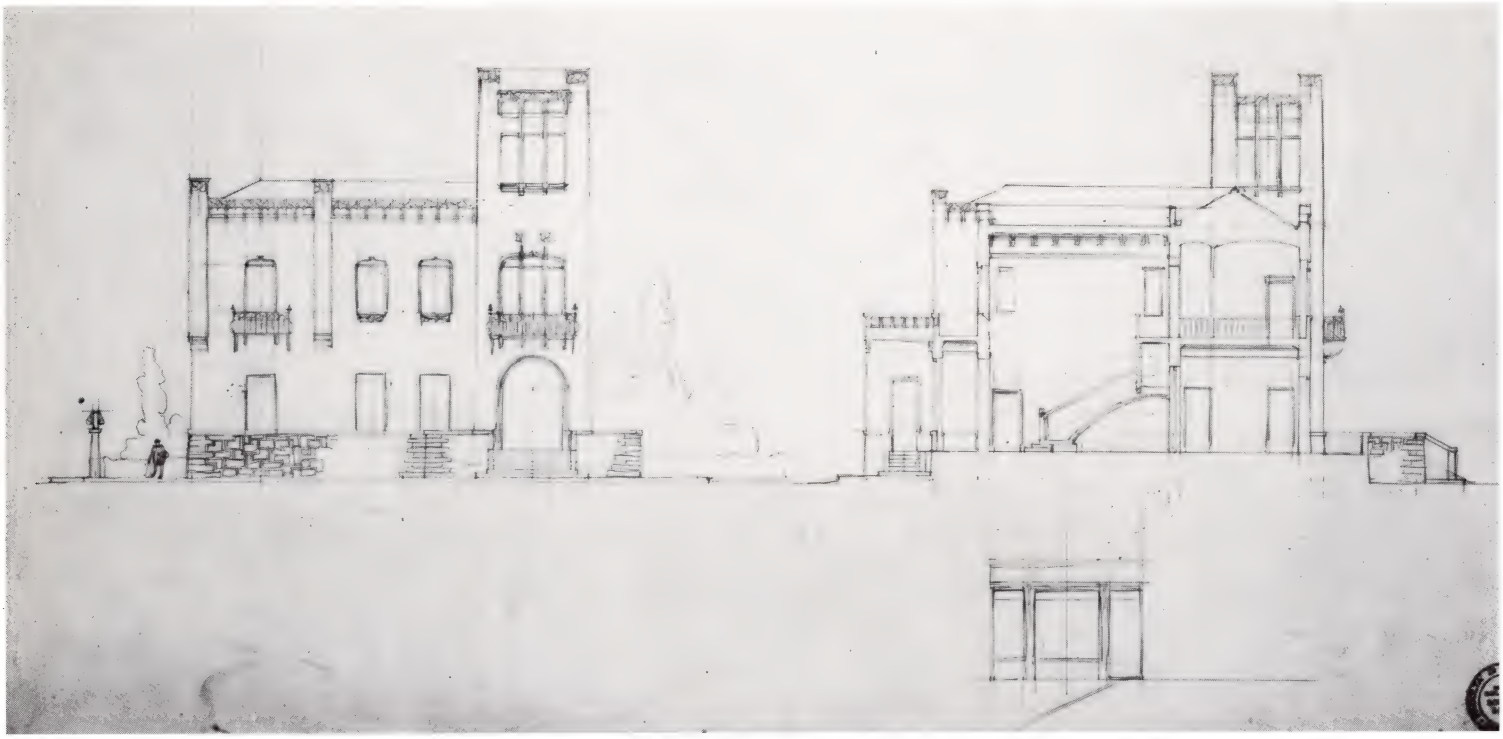


289

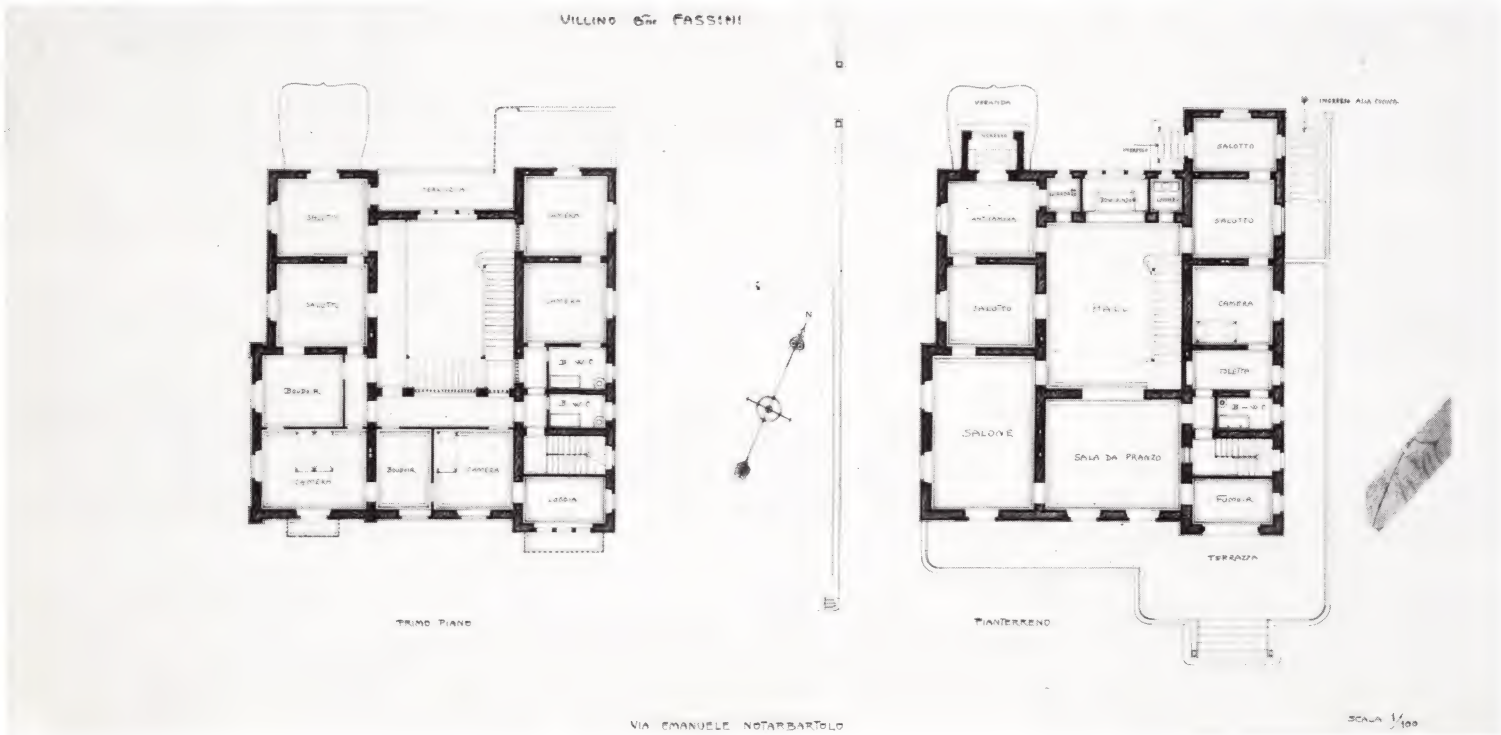
Palermo, villino Fassini (distrutto), 1903 (fig. 290-295)

Fassini era un amministratore di casa Florio. Questa opera viene spesso comparata al villino Basile da cui si differenzia invece per la ricerca di effetto e la impostazione più convenzionale.

290. Prospetto e sezione.
291. Piante del I piano e piano terra.



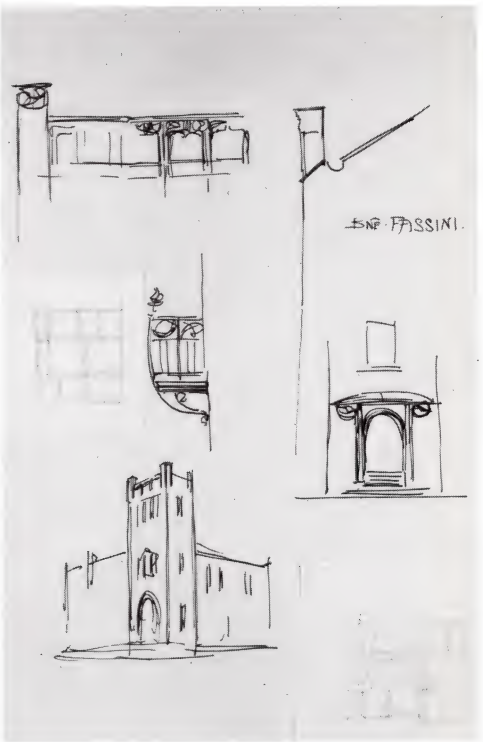
290



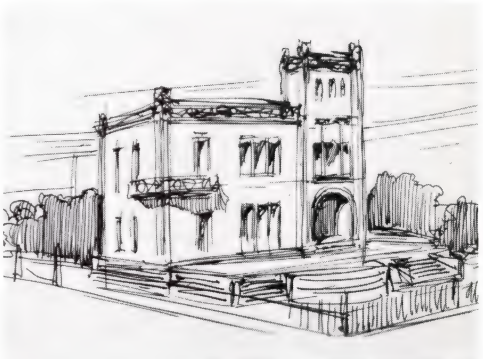
291

292. Veduta esterna.
293. Studi del prospetto.
294. Schizzo prospettico.
295. Schizzo di pianta e di prospetto.

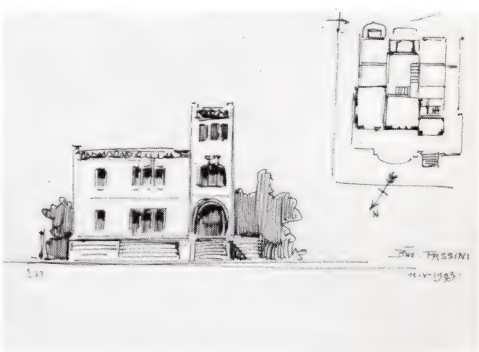
292



293



294

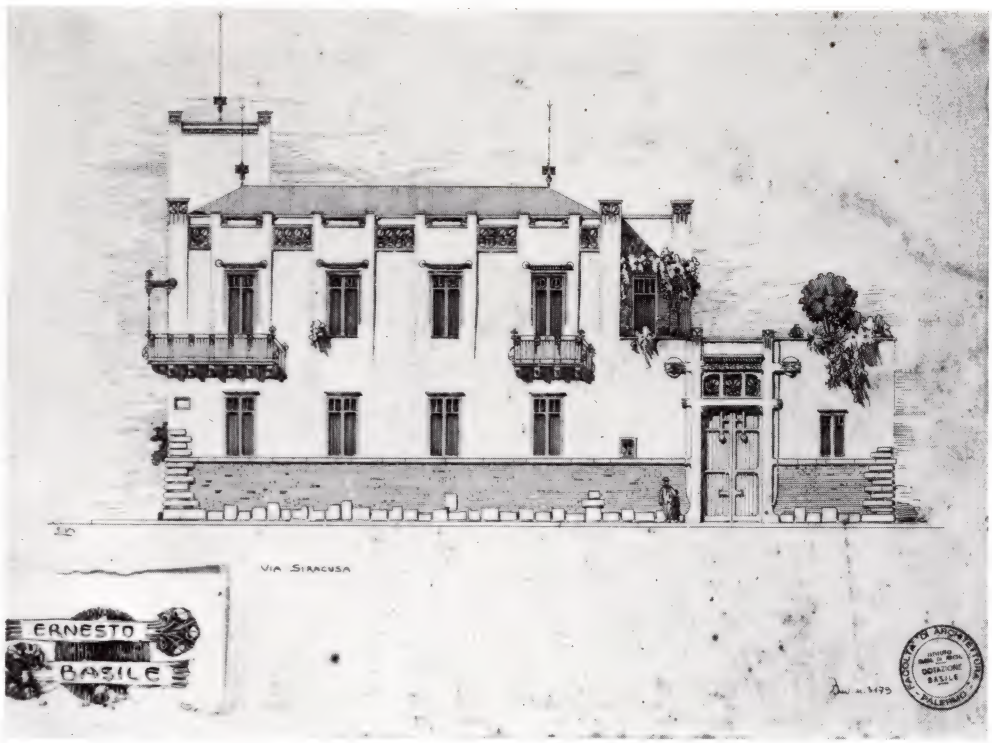


295

Palermo, villino Basile, 1903 (figg. 296-323)

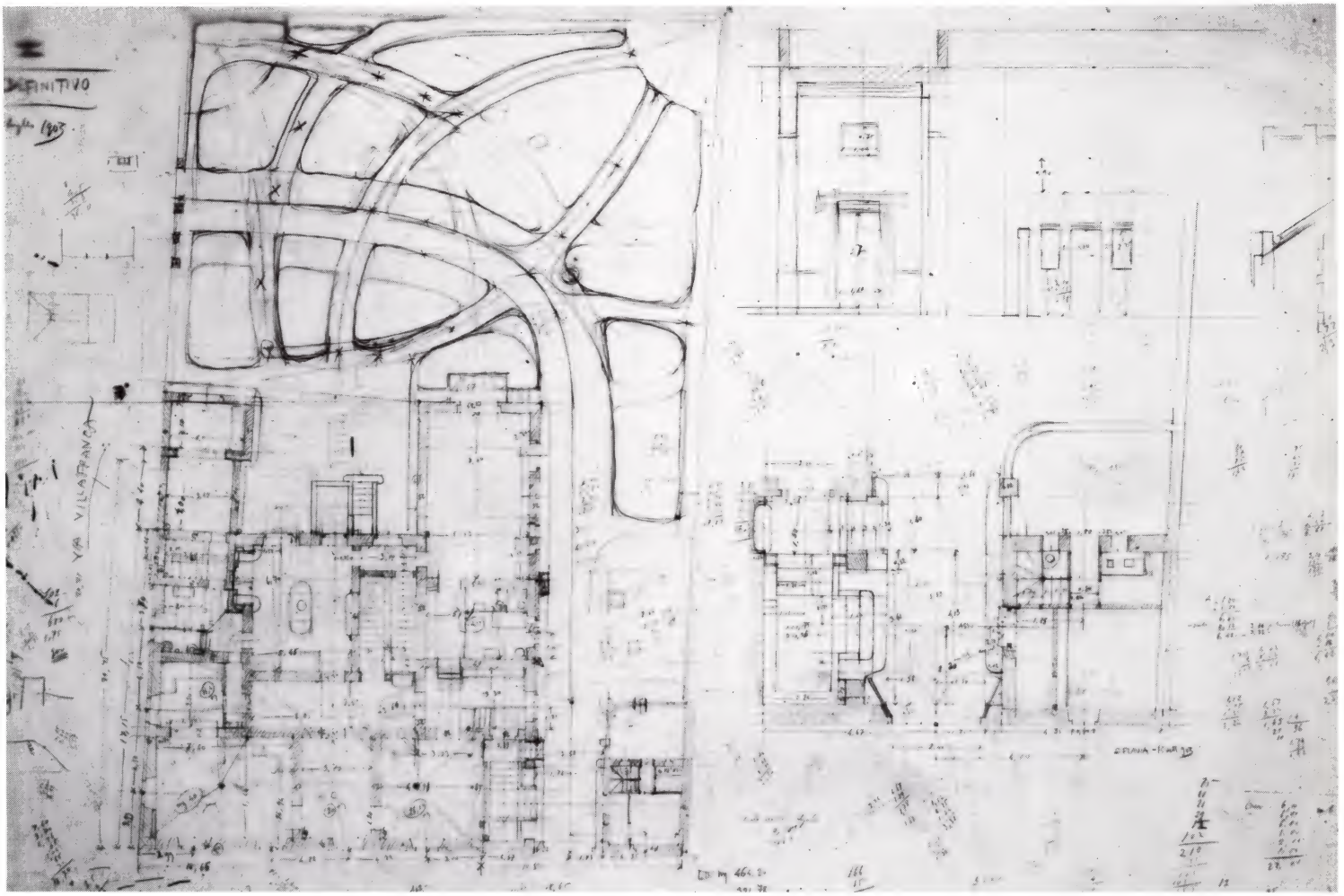
Costruendo la sua casa palermitana, Basile, privo di preoccupazioni rappresentative o mondane, enuncia nella forma più pura e paradigmatica tutte le sue personali "scoperte" architettoniche.
La volumetria molto semplice richiama alla mente l'architettura mediterranea ma la elaborazione del muro, particolarmente sapiente, rende le superfici vibranti e trasforma il piccolo edificio in una straordinaria occasione qualitativa. I prospetti delle figg. 296-297 mostrano chiaramente il procedimento compositivo. Sopra il basamento, in cui bugne e mattoni si fondono naturalmente, le finestre del piano terreno si disegnano semplicissime sulla superficie continua del muro. A partire dal solaio del piano terreno invece il muro si articola in pannelli: quelli delle finestre che rimangono sullo stesso piano della parete inferiore e quelli intermedi che, rispetto a questa parete, arretrano di pochi centimetri, quanto basta a scoprire un fregio che intrecciandosi ai pannelli delle finestre li collega rigidamente. Valore analogo ai pannelli sporgenti delle finestre viene assegnato ai pilastri angolari e alla torretta. Il principio secondo il quale la forte luminosità dell'atmosfera siciliana rende apprezzabili anche le minime vibrazioni plastiche e perfettamente inutili, anzi dannosi, i forti aggetti che produrrebbero ombre troppo spesse, dà luogo, in quest'opera, alla più convincente delle dimostrazioni.
L'occhio è attratto a valutare i nessi sottili tra le forme, l'intreccio di verticali e orizzontali, la logica rigorosa con cui la linea terminale del muro si anima attraverso oscillazioni di altezza e acquista il sapore di una merlatura. Ad ogni esigenza tecnica o formale viene data una soluzione il cui obiettivo è il massimo della eleganza, della chiarezza, della sottigliezza. Tipico esempio le piccole tettoie che sporgono sopra i vani delle finestre, lastre in pietra sottile che terminano con due borchie circolari in cui si esprime il conflitto, dolcemente risolto, all'innesto dei piani ortogonali.
Nella porta di ingresso Basile applica il sistema dei nastri tesi raggiungendo una qualità di organizzazione plastica davvero impeccabile, con mezzi linguistici ormai completamente originali rispetto a quanto prodotto dagli altri maestri dell'art nouveau. Al di là del portale si apre uno spazio semiaperto, dove appare evidente l'influenza dell'opera di Wagner. La stessa serenità presiede alla organizzazione degli spazi interni organizzati intorno a una piccola galleria. L'arredo originario, purtroppo rimosso, dava a questa casa una totale organicità simile a quella delle case costruite per se stessi, da Van de Velde, Horta, Olbrich, Wagner.

296. Prospetto su via Siracusa.
297. Prospetto su via Villafranca.
298. Studio di pianta quotata del piano terra.
299. Prospettiva.



296

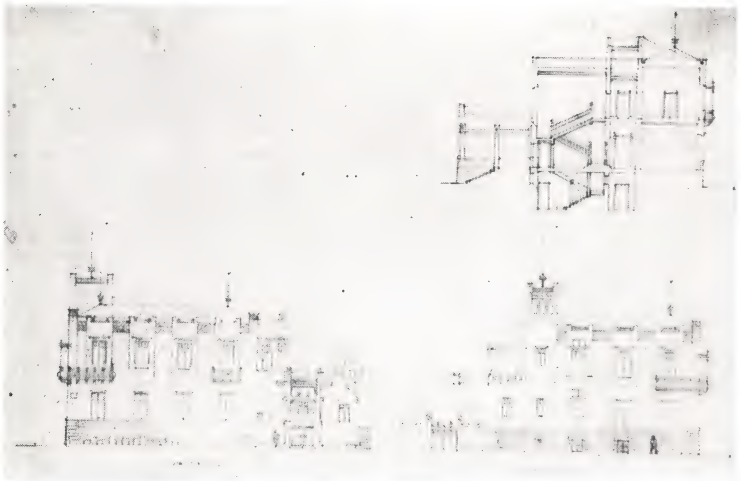
297



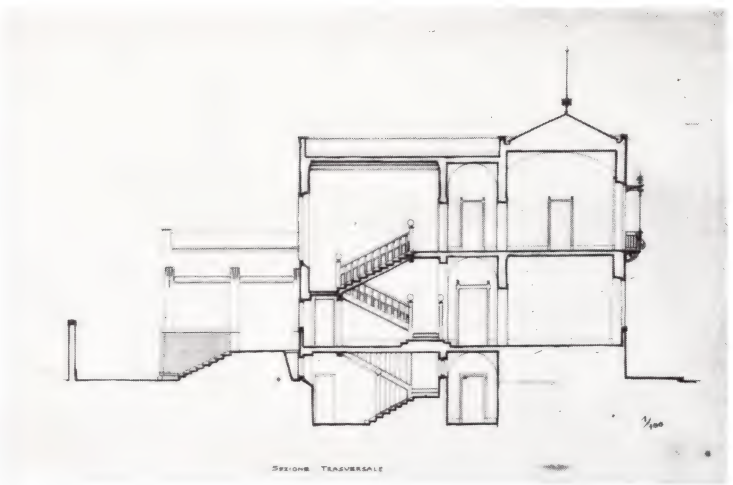
298

299

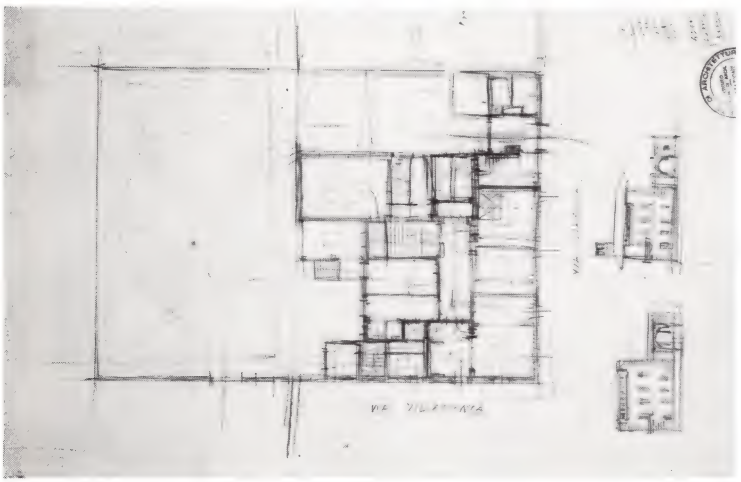
300. Prospetti e sezioni.
301. Studio di pianta e prospetti.
302. Studio di pianta.
303. Sezione trasversale.
304. Planimetria.
305. Pianta del piano terra e del primo piano.



300

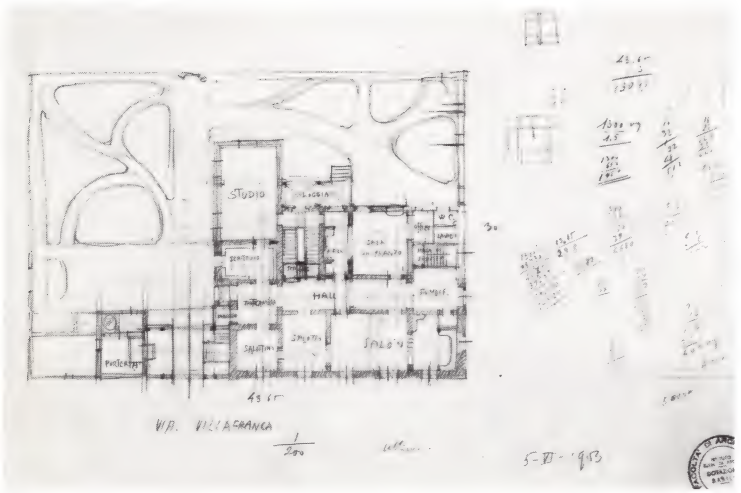


303



301

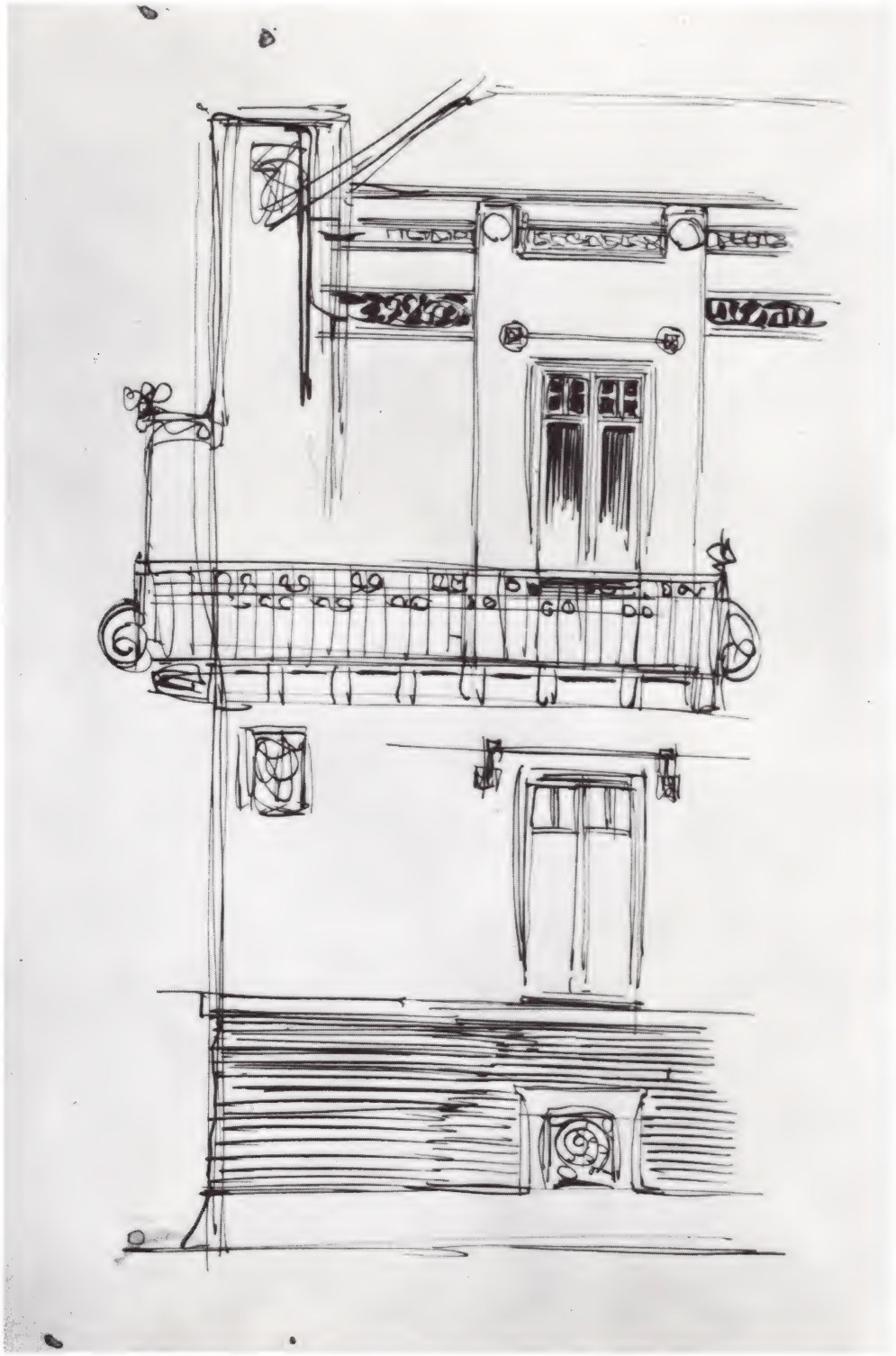
304



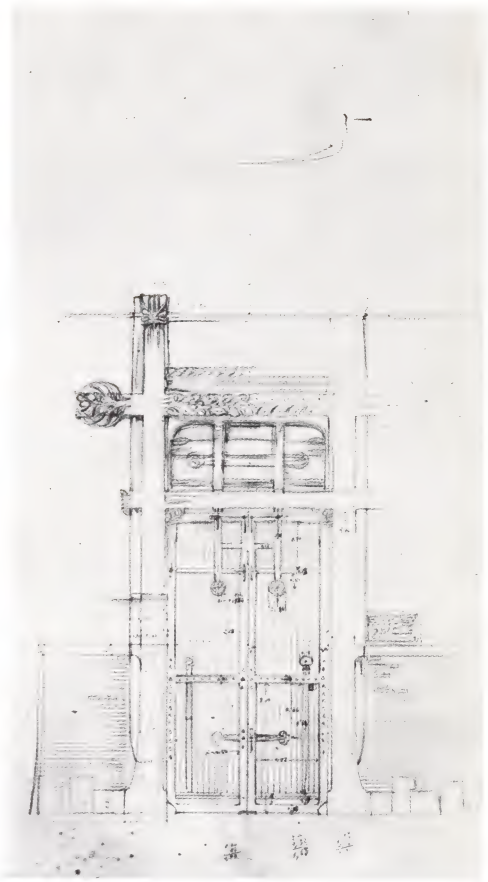
302

305

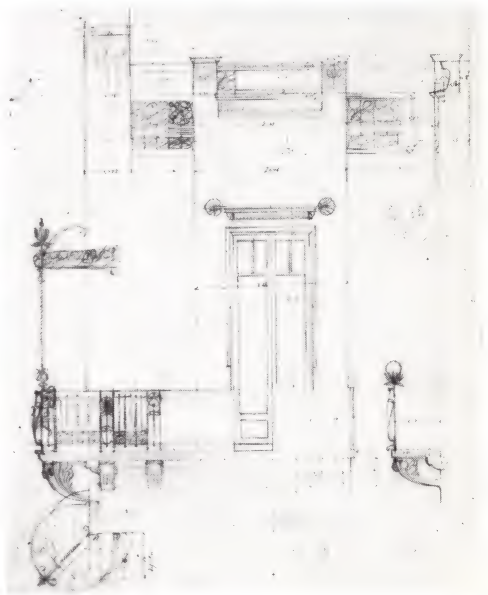
306. Schizzo del prospetto all'angolo tra via Siracusa e via Villafranca.
307. Studio per il portone d'ingresso.
308. Particolare della soluzione degli elementi d'angolo.



306



307



308

309. Schizzo della hall.
310. Veduta generale.

310

311. Veduta generale del balcone d'angolo.
312. Particolare di ferro battuto.
313. Particolare di decorazione in ferro battuto del balcone d'angolo.
314. Veduta dal basso del balcone d'angolo.

312

313

314

315

316

315. Portone d'ingresso.
316. Particolare del basamento del prospetto su via Siracusa.
317. Particolare del basamento, la finestra della cantina, su via Siracusa.

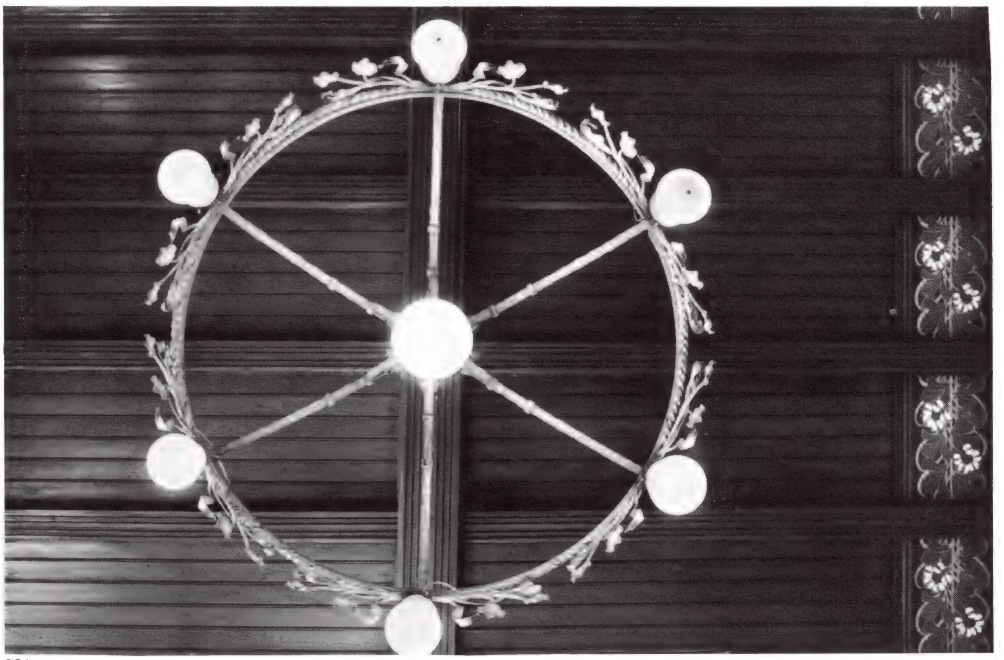
318. Veduta della hall d'ingresso.
319. Particolare della hall d'ingresso.

318

319

320. Particolare della scala.
321. Particolare del lampadario.
322. Particolare del lampadario.
323. Veduta dell'interno di una stanza con finestra.

320



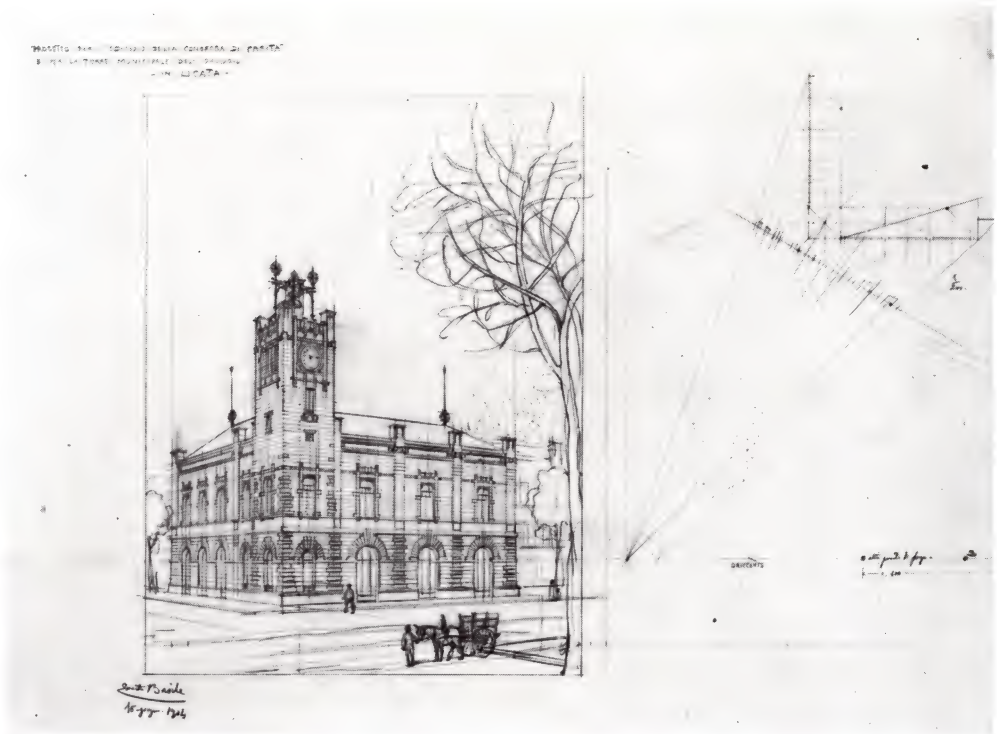
321

322

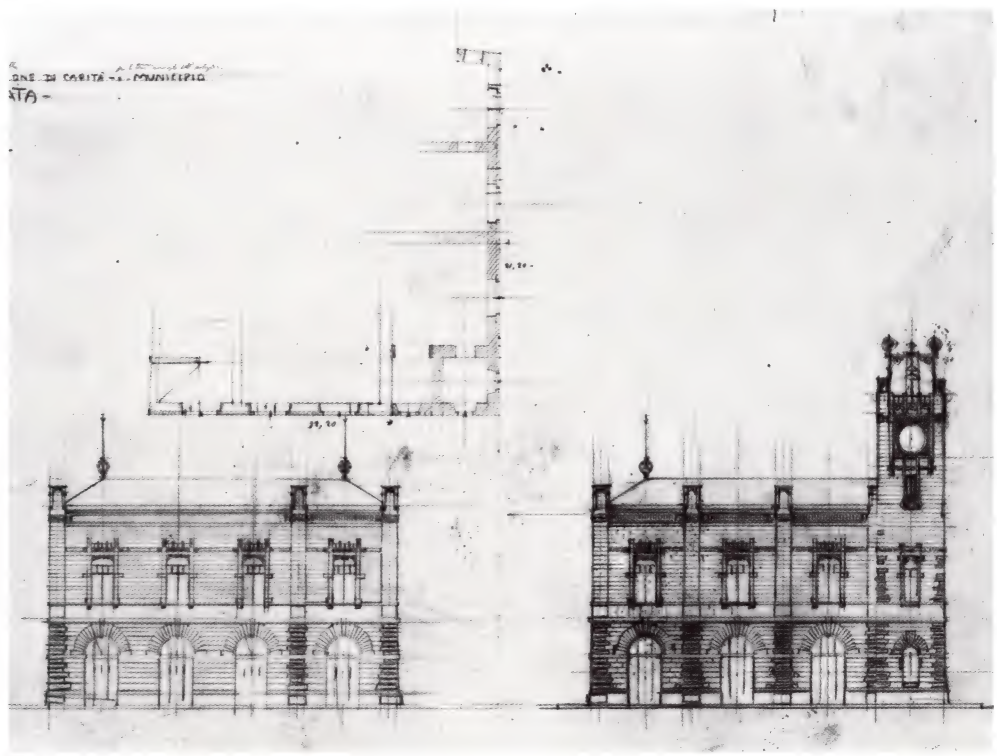
Licata, palazzo municipale, 1904 (figg. 324-334)

È forse la trasformazione di un edificio preesistente in cui la stessa tematica della casa Basile è riproposta in forme più complesse, con l'evidente intenzione di arricchire il suo valore simbolico. Anche qui Basile lavora per sovrapposizione di pannelli, in negativo e in positivo, introducendo ritmi sovrapposti alla intelaiatura generale dell'ordine. Il tipo della lesena si combina – con uno stratagemma linguistico – a quello del pilastro-torre, assegnando un valore analogo a quello del capitello a un gioco di cartelle accoppiate. È un lavorare sulla ambiguità delle forme istituzionali dell'ordine in cui Basile rivela uno straordinario talento. Le cornici spezzate, curvate sui margini alla maniera di Otto Wagner, sono adottate ancora una volta riallacciandosi all'esempio siciliano di S. Maria della Catena. In nessun'altra opera il gioco dell'intreccio tra verticali e orizzontali si realizza con paragonabile intensità tanto da rendere legittima l'inserzione di questo edificio, pur condizionato dalle preesistenze, tra i capolavori del maestro siciliano.
Anche nell'uso del ferro battuto Basile raggiunge, nel coronamento del municipio di Licata, una formulazione quanto mai persuasiva, intessendo, attorno alla rigida gabbia delle campane, un involucro vibrante che deriva in qualche modo dalle efflorescenze metalliche di certe membrature di caratteri siciliani.

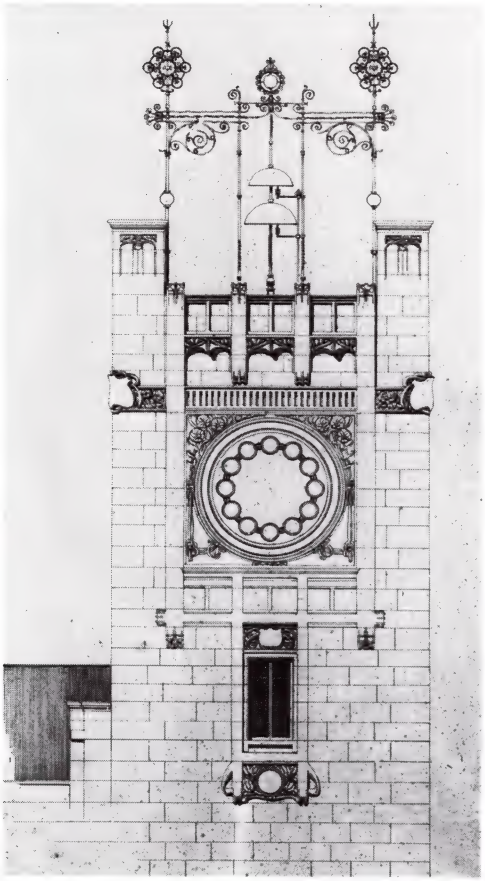
324. Prospettiva generale.
325. Studio di prospetti.
326. Studio della torre dell'orologio.
327. Pianta del piano terra.
328. Pianta del primo piano.
329. Sezioni.
330. Particolare della finestra.



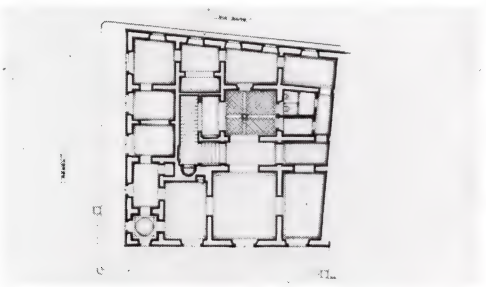
324



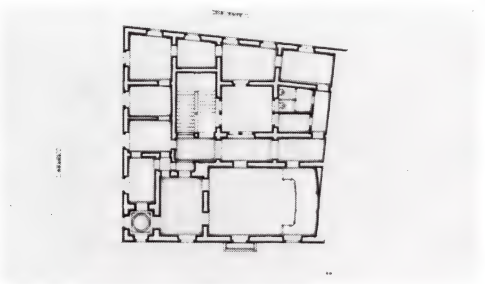
325



326

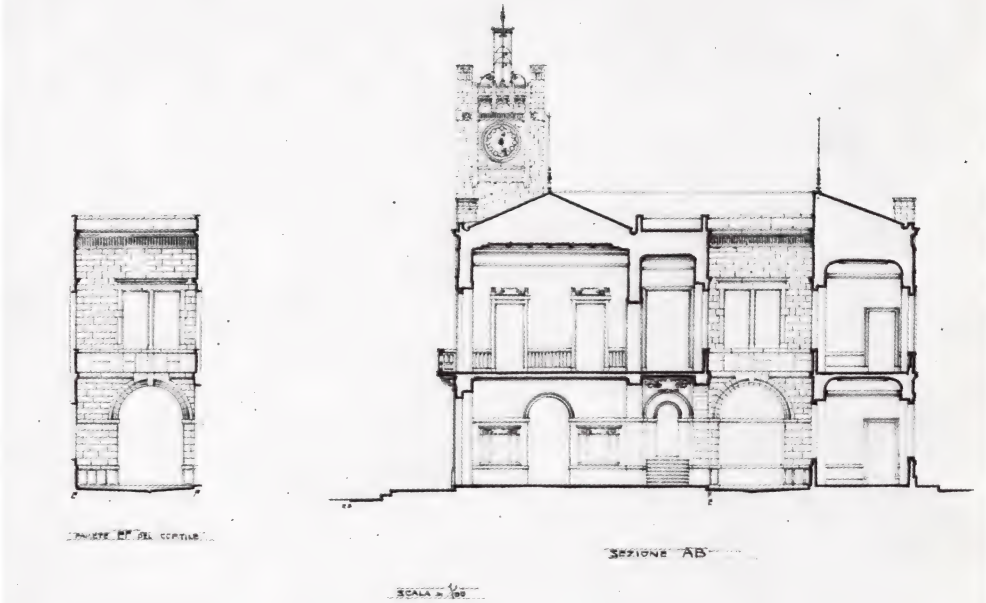


327

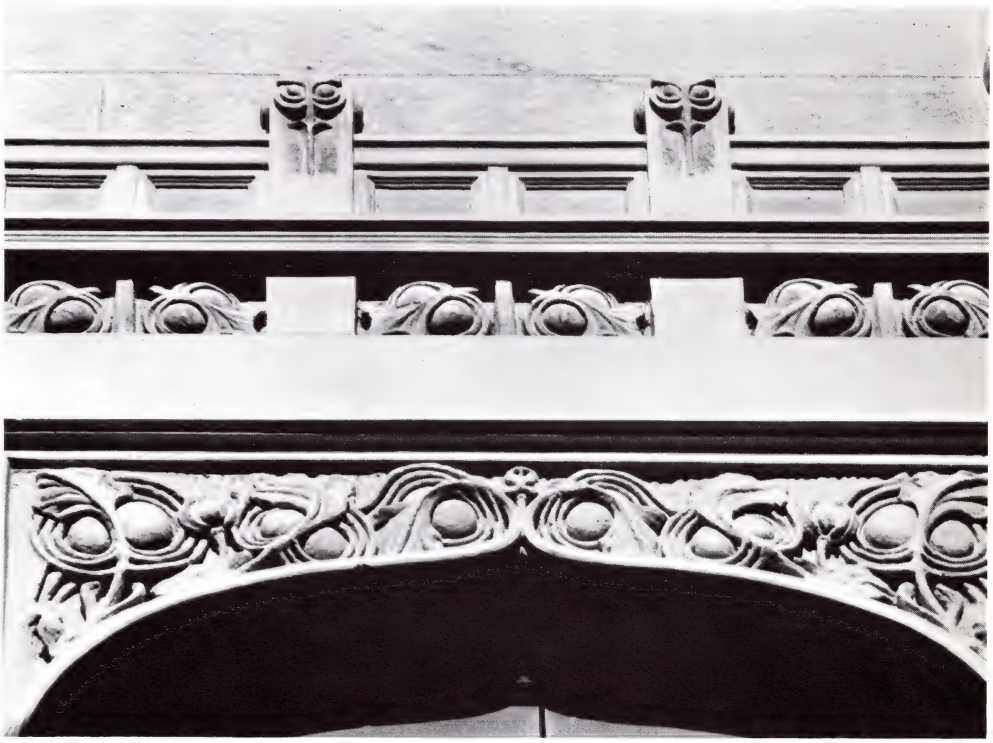


328

PALAZZO COMUNALE PER LA CITTA' DI LICATA
SEZIONI



329

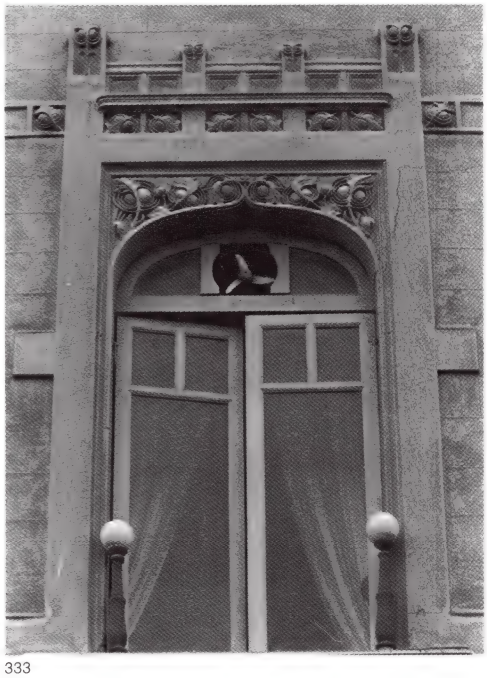


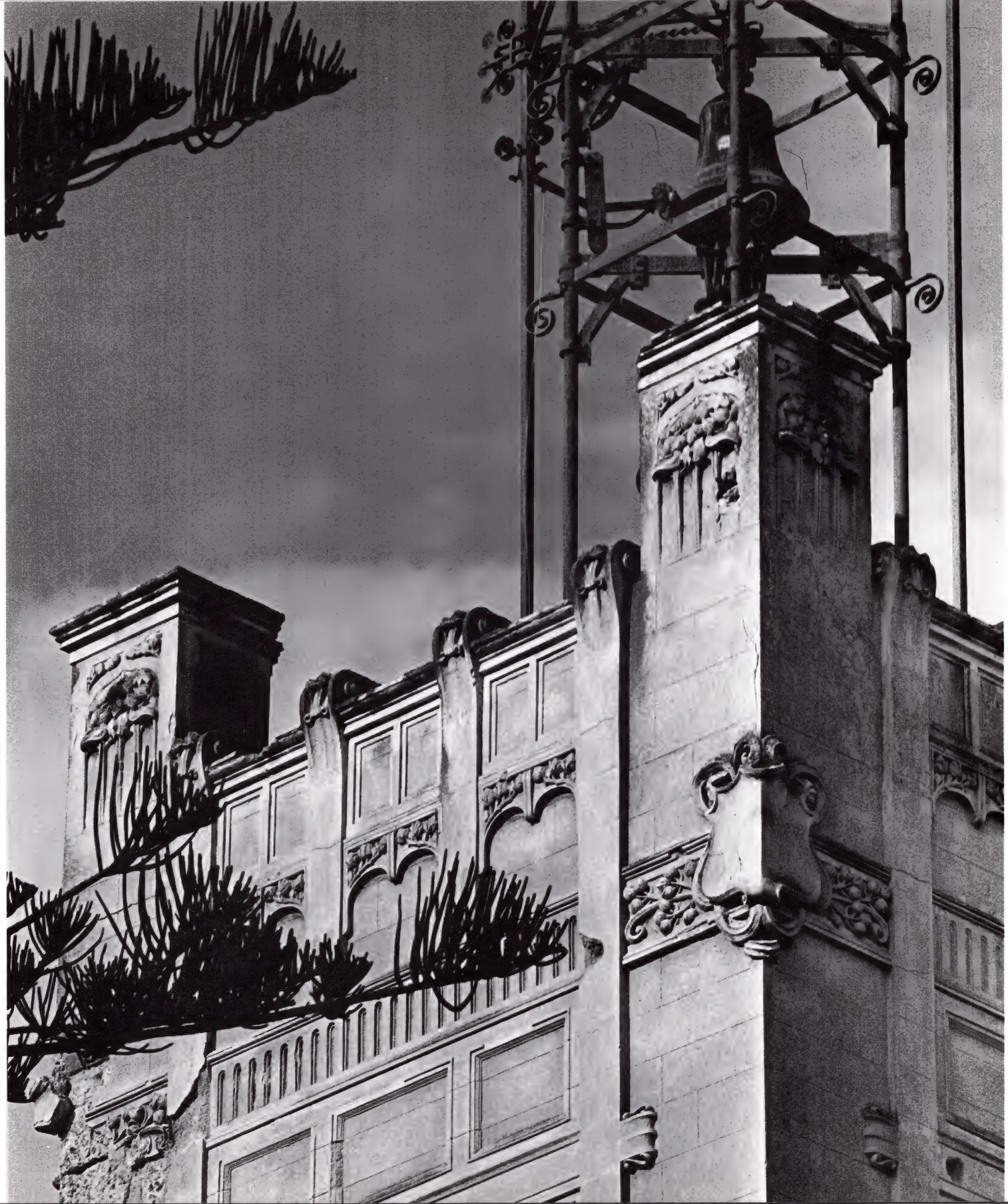
330

331. Veduta d'insieme.
332. Torre dell'orologio.
333. Finestra.
334. Particolare della torre dell'orologio.

331

332

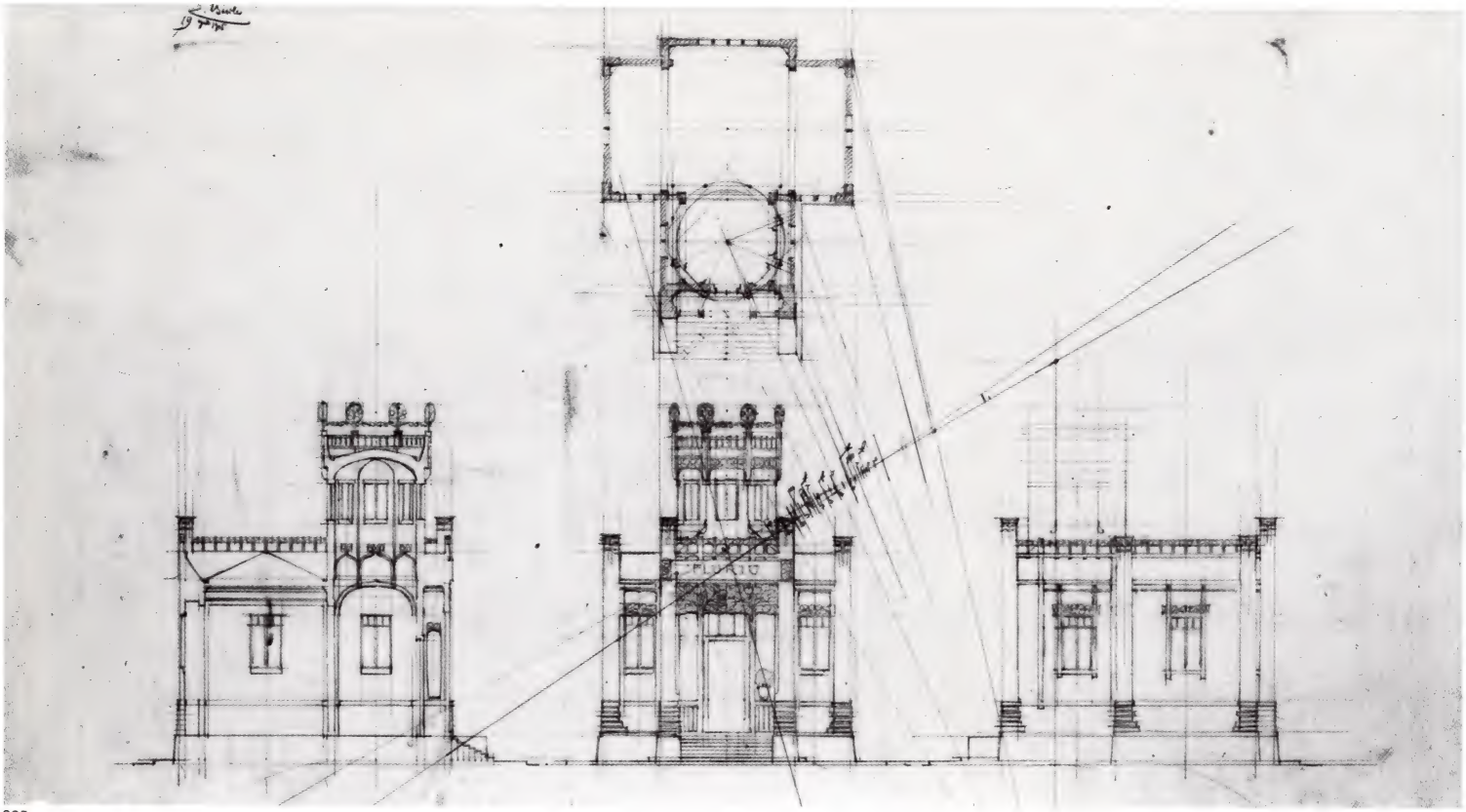

333



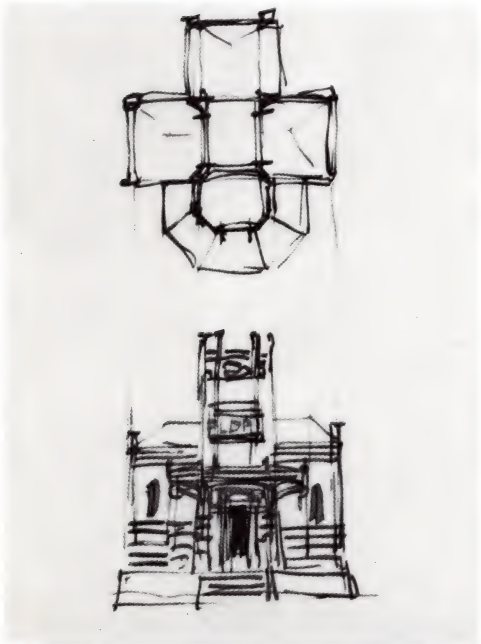
Milano, chiosco Florio, 1906 (figg. 335-338)

È una variazione sul tema della torre ottagona in linea con le altre esperienze come la casa Basile ed il municipio di Licata, in cui il pilastro angolare si libera dalla parete.

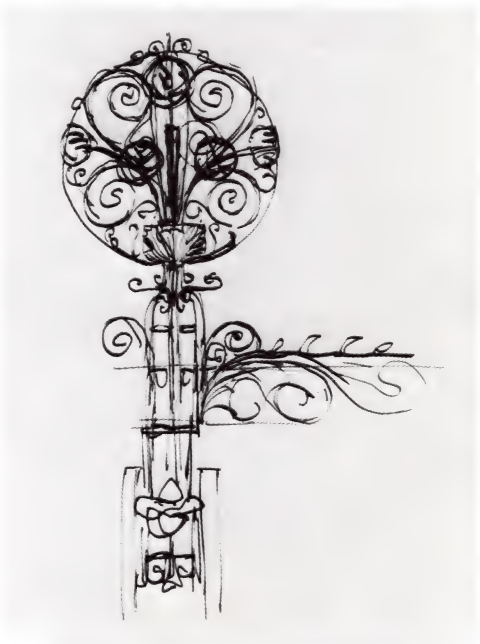
335. Schizzi di studio di sezione, pianta e prospetti.
336. Schizzo di pianta e prospetto.
337. Particolare del coronamento.
338. Schizzo prospettico generale.



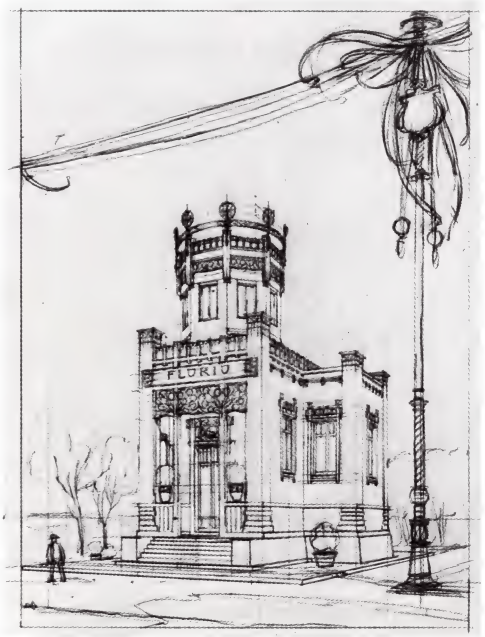
335



336



337

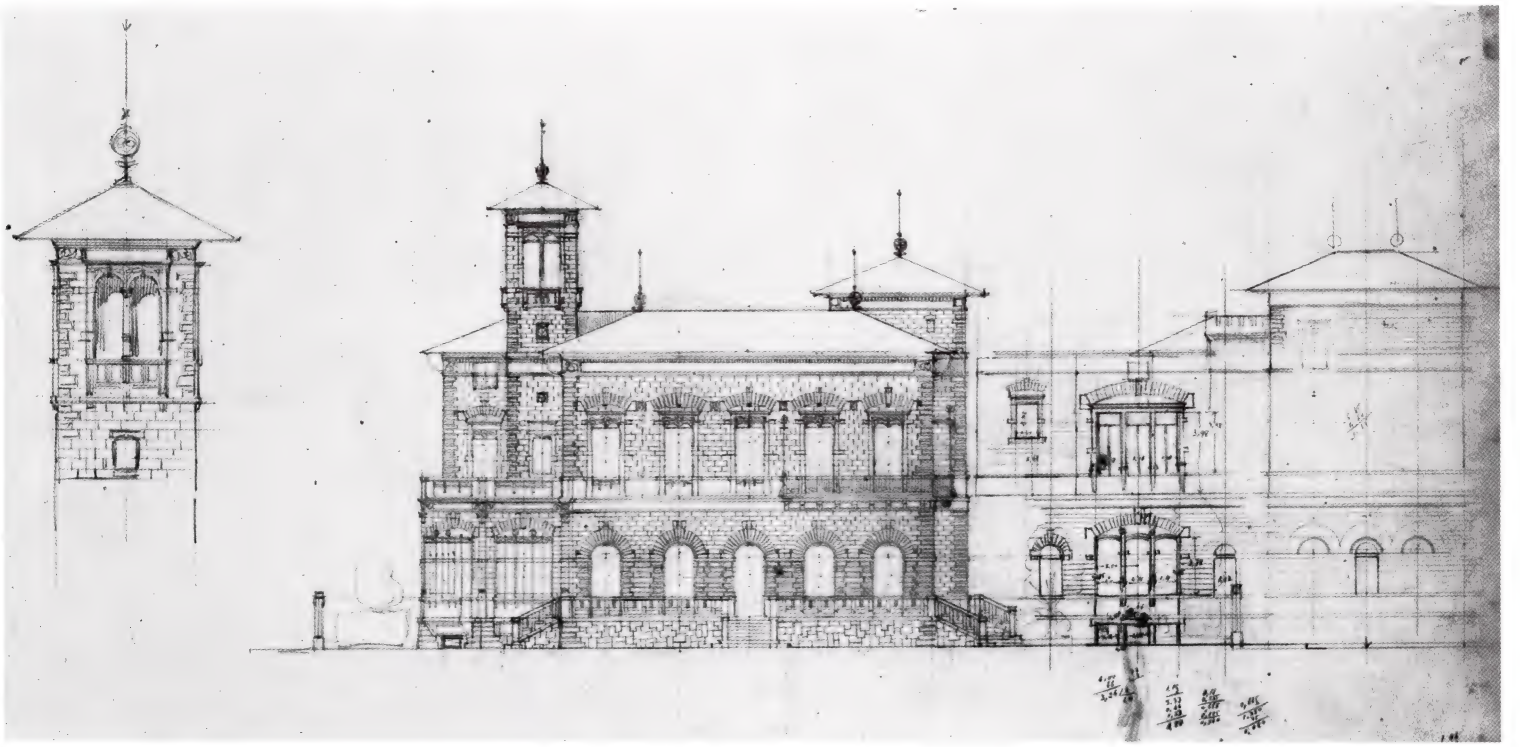


338

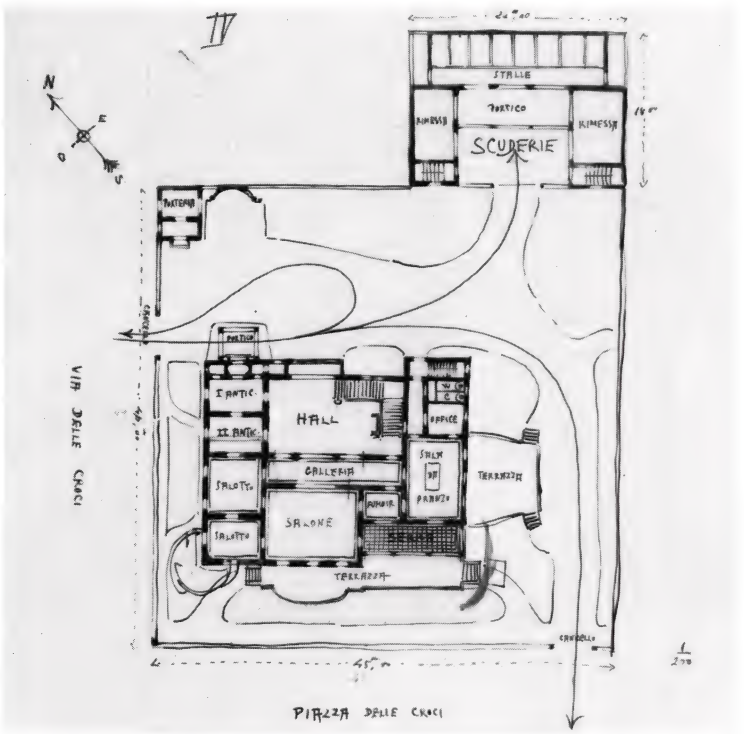
Palermo, palazzina Deliella (demolita), 1906 (figg. 339-344)

È un ritorno di Basile al modello dei palazzi toscani, interpretato però in scala minore, cercando nel complesso raggruppamento dei volumi, un fattore di adeguamento ai caratteri della vita familiare alto-borghese. La presenza di motivi plastici personalizzati è ridotta al minimo forse per esplicita richiesta del committente. Il bellissimo disegno per il cancello, riprodotto nell'album dell'editore Crudo, si riferiva a questo edificio ma non fu mai realizzato. L'audace intreccio di ferri e membrature murarie, che richiama alla mente certe esperienze di Gaudí dove ferro e muro entrano in simbiosi trasmettendosi reciprocamente impulsi latenti, doveva apparire scandaloso al gusto cauto dei Deliella.

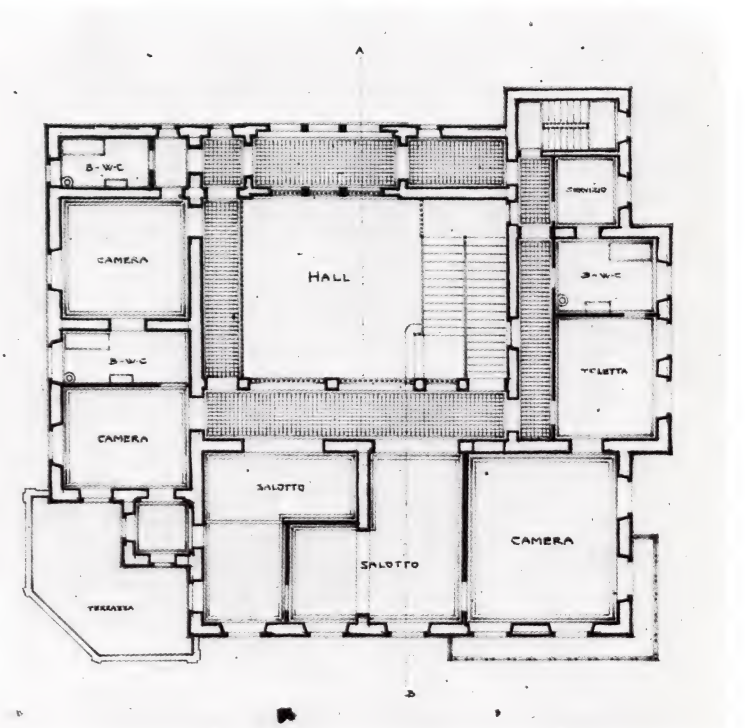
339. Schizzo quotato del prospetto e torretta.
340. Pianta a piano terra.
341. Pianta del primo piano.



339

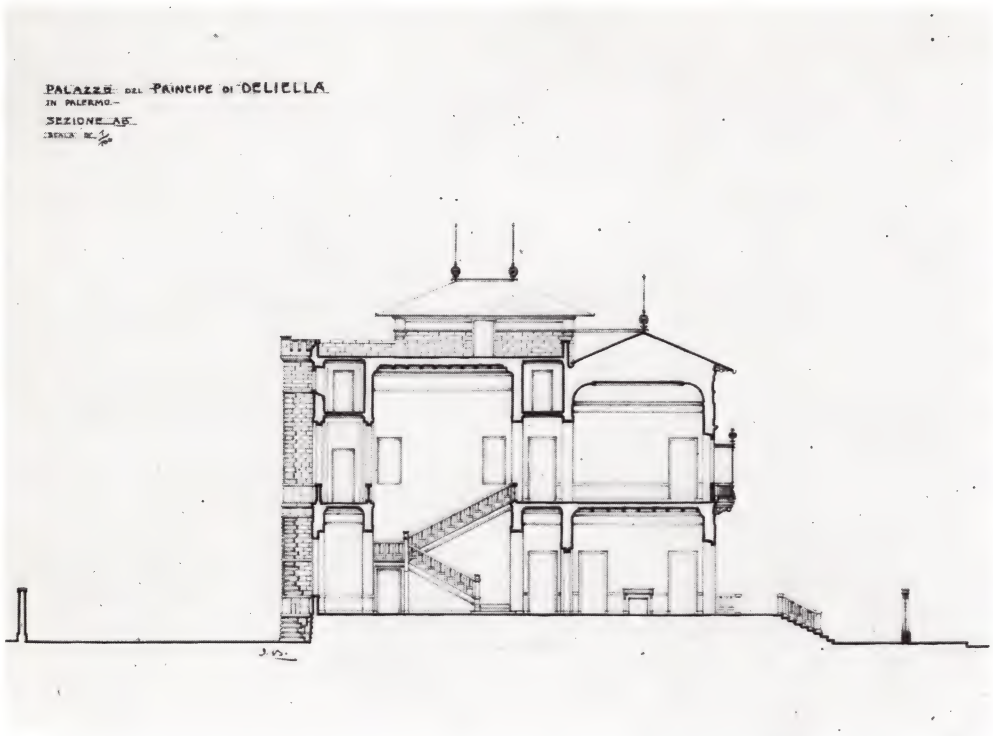


340

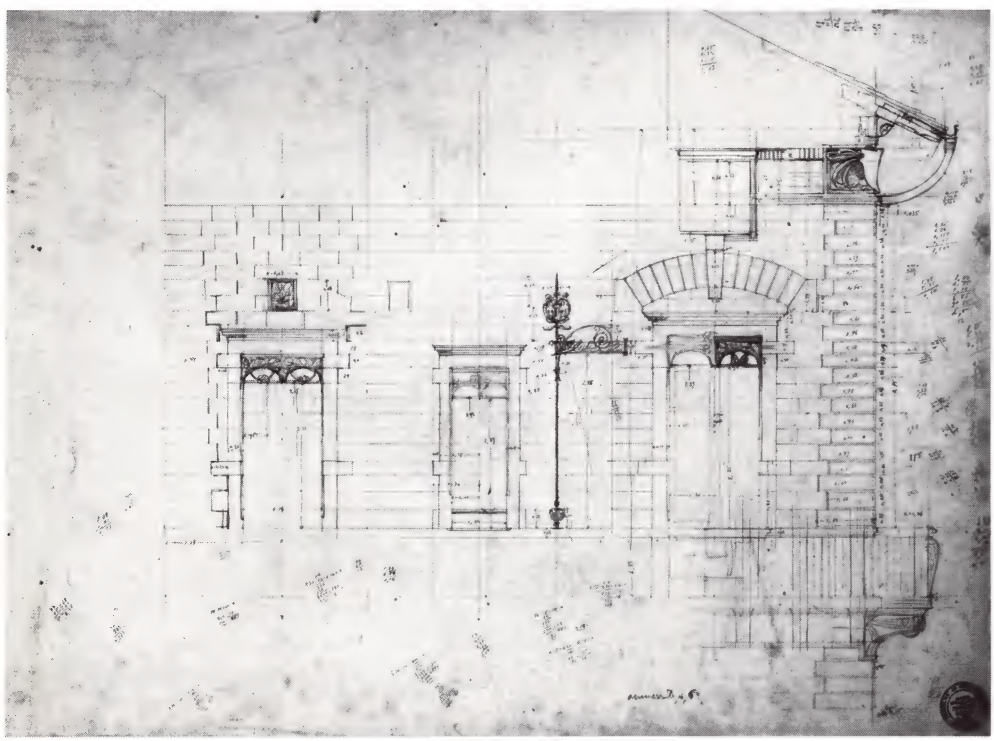


341

342. Sezione.
343. Schizzo quotato del prospetto del primo piano.
344. Disegno per il cancello.

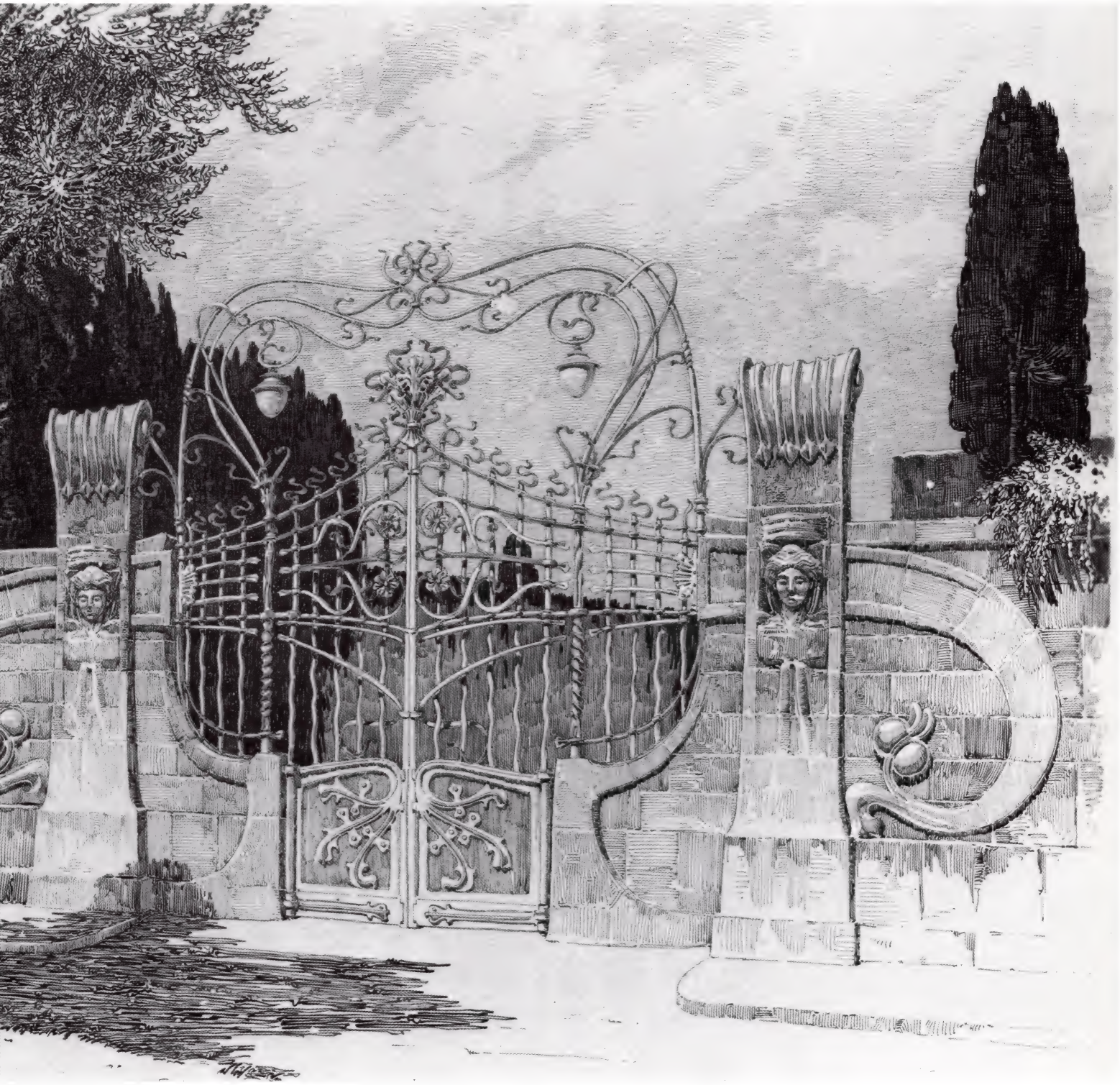


342



343

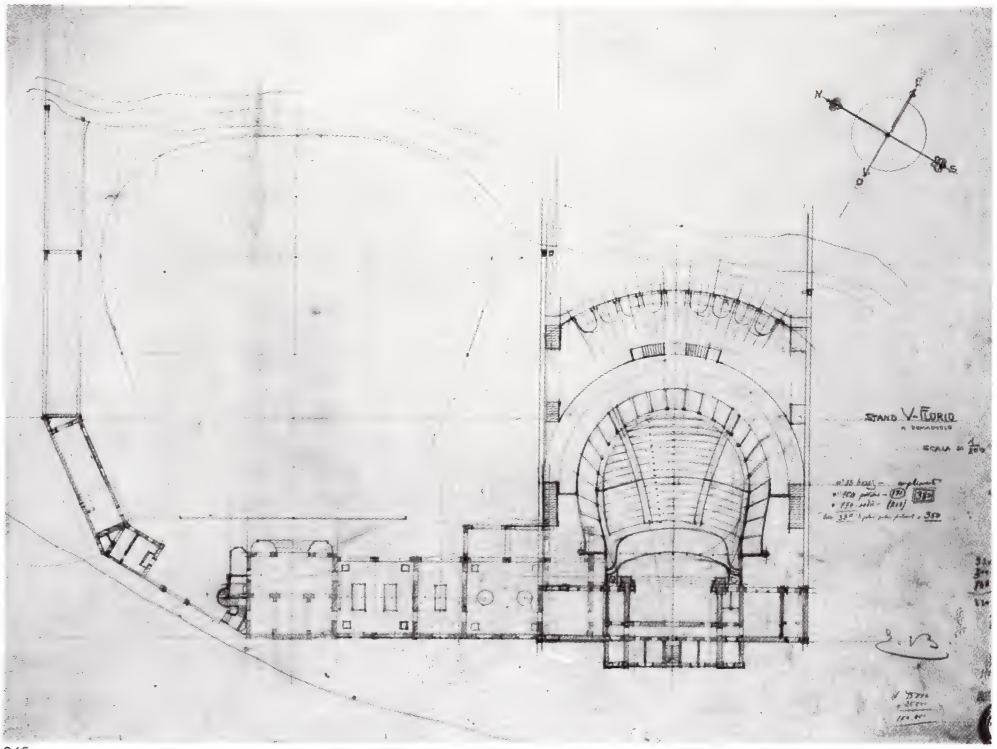
344



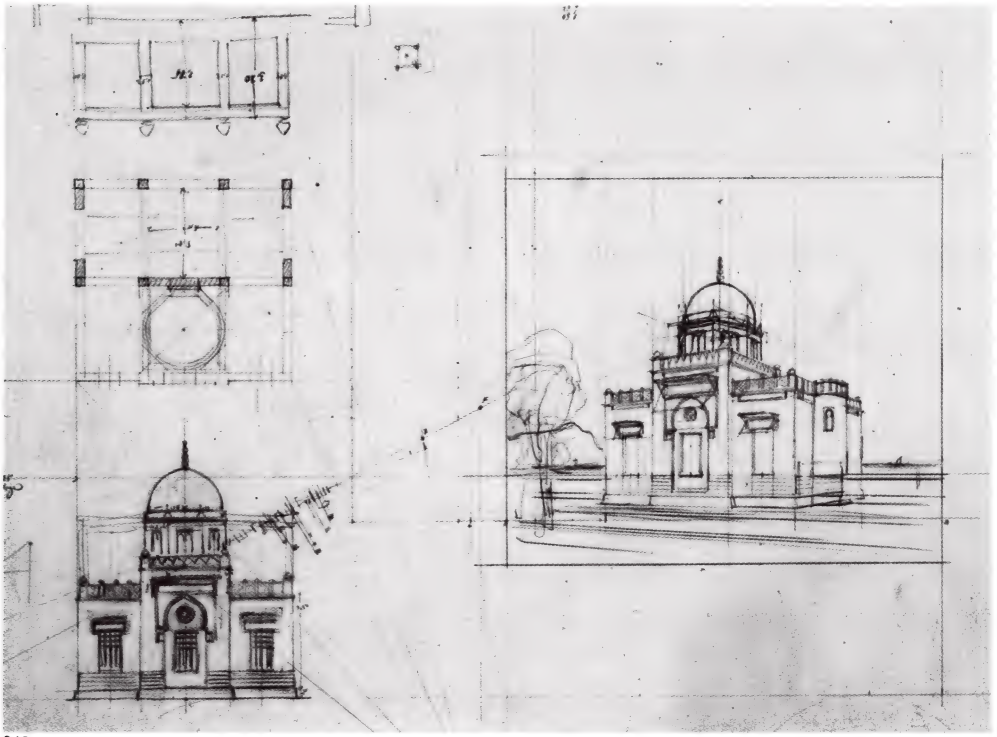
Romagnolo, stand Florio per tiro al piccione, 1906
(figg. 345-348)

Un altro omaggio di Basile alla tradizione islamica che dimostra la sua capacità di comprensione delle strutture compositive più raffinate di tale repertorio. Sulla riva del mare il piccolo edificio incide un profilo elegante di sapore esplicitamente mediterraneo.

345. Studio per la pianta.
346. Schizzo di prospetto, pianta e prospettiva.
347. Veduta d'insieme.
348. Veduta d'insieme.



345



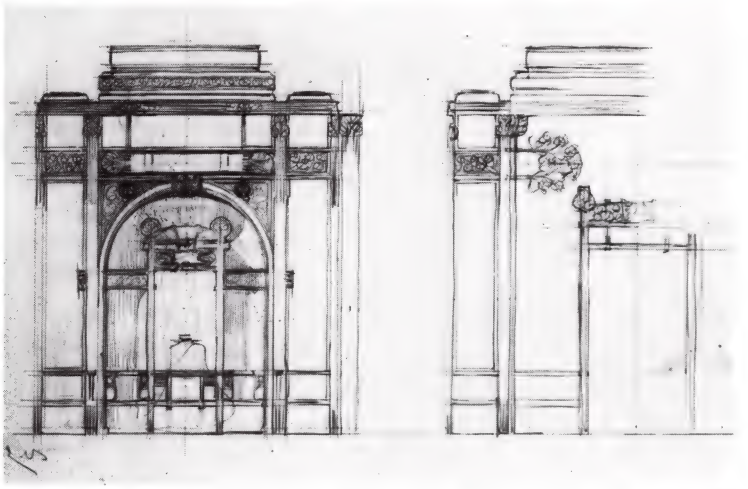
346

AL CAMPO

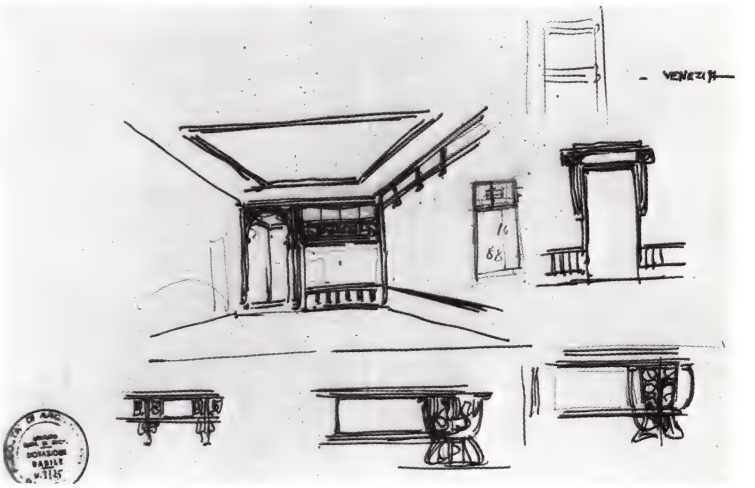
Venezia, mostra meridionale alla 6ª Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1905 (figg. 349-352)

Su incarico della Biennale, Basile allestisce nel 1905 alcune sale dedicate al Mezzogiorno. L'allestimento tende a creare l'atmosfera di una grande casa borghese in cui le opere d'arte trovano una naturale collocazione decorativa. È una reazione polemica all'atmosfera del museo che dilaga nelle esposizioni, isolando le opere d'arte in uno spazio astratto. Basile lavora con la dedizione e l'entusiasmo che avrebbe dedicato a uno dei suoi committenti privati, disegna infissi, tappeti, boiserie e mobili, non di rado coinvolgendo anche artisti come A. Ugo e E. De Maria Bergler. Uno dei grandi portali in legno verrà riproposto dall'architetto nella sua casa palermitana.

349. Studio di stipite di porta.
350. Veduta dell'interno.
351. Schizzi per gli interni.
352. Veduta dell'interno.



349



351

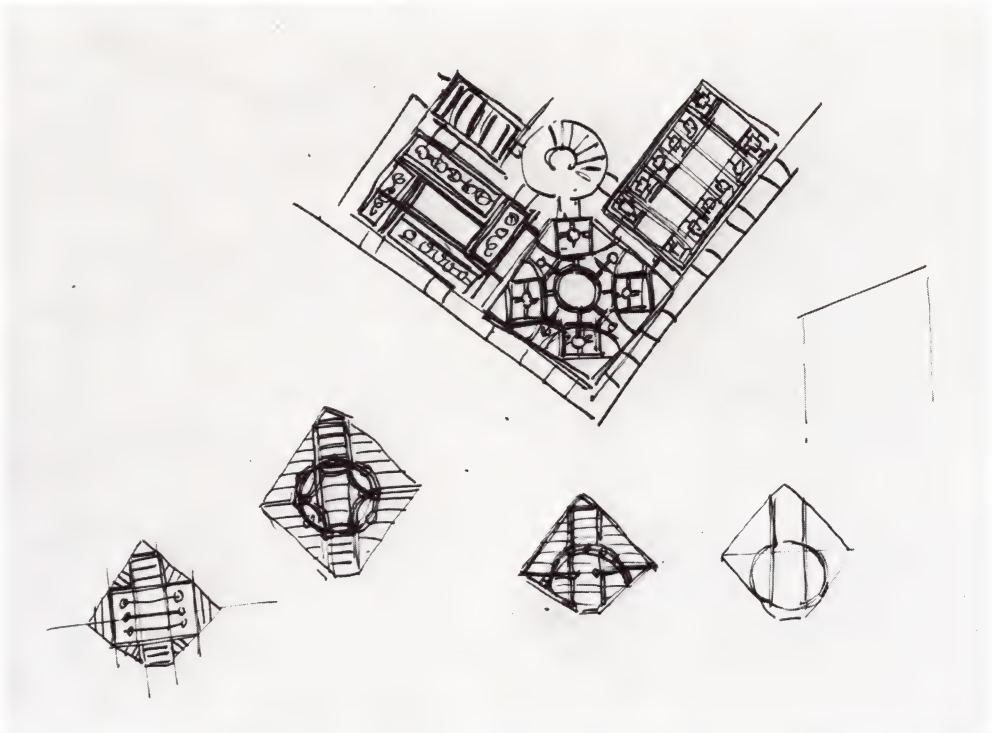
350

352

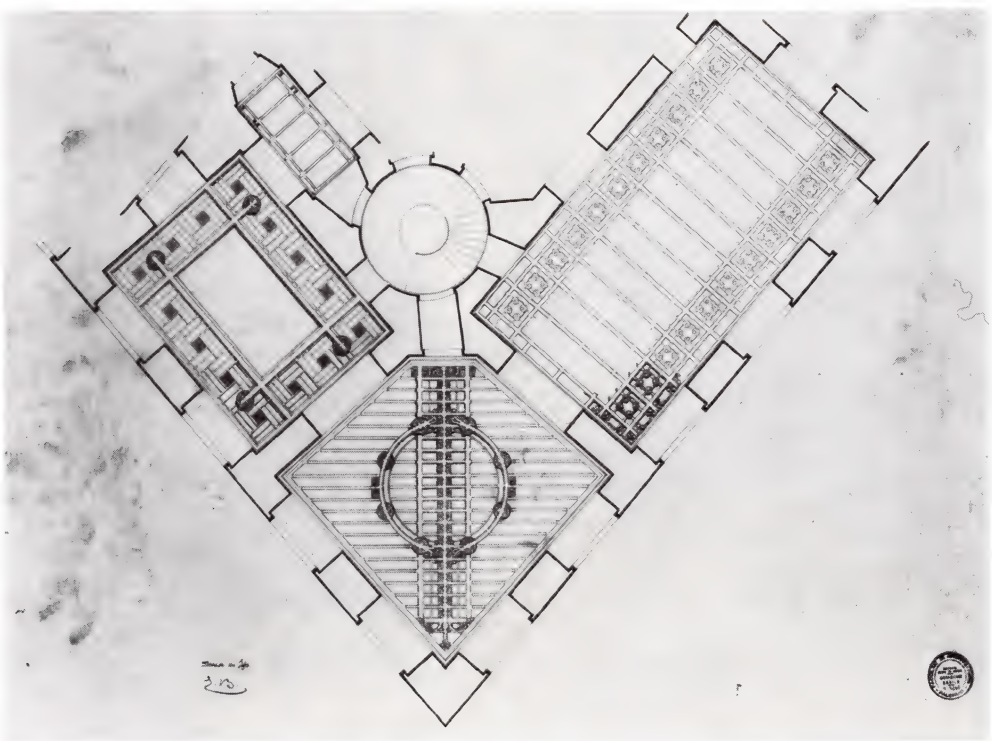
Roma, caffè Faraglia (demolito), 1906 (figg. 353-363)

Era uno dei locali più eleganti della Roma del primo Novecento, caratterizzato dai colori caldi del legno dei soffitti e delle boiseries e dalle linee severe e verticali dell'impianto architettonico. Basile sembra rivolgersi di preferenza, come elemento decorativo, alle forme geometriche elementari: rettangolo e quadrato, usati in serie ritmiche. Si potrebbe pensare a una influenza delle ricerche di Mackintosh e Hoffmann; ma è più giusto parlare di una appropriazione pienamente personale e autonoma di una moda diffusa. Anziché le ripetizioni modulari che valsero al maestro viennese il soprannome ironico: "quadrat Hoffmann", Basile predilige combinazioni più complesse in cui il quadrato è diviso all'interno in rettangoli ruotati a "turbina" secondo un tema decorativo-simbolico della tradizione orientale. Le forme chiuse sono coinvolte in intrecci lineari e gli elementi dell'intreccio, dopo la intersezione, continuano per un poco, in modo da sottolineare un virtuale processo scompositivo. Notevole la traduzione in termini rigidamente geometrici di alcuni temi formali tipici del periodo della adesione al morbido linearismo di estrazione franco-belga come la lisca di pesce usata a Torino e al Grand Hotel villa Igea che qui riappare nel soffitto della sala angolare irrigidito e combinato con il tema della corona circolare. Le decorazioni floreali non debordano più liberamente ma sono inserite e compresse all'interno di incorniciature rettilinee.

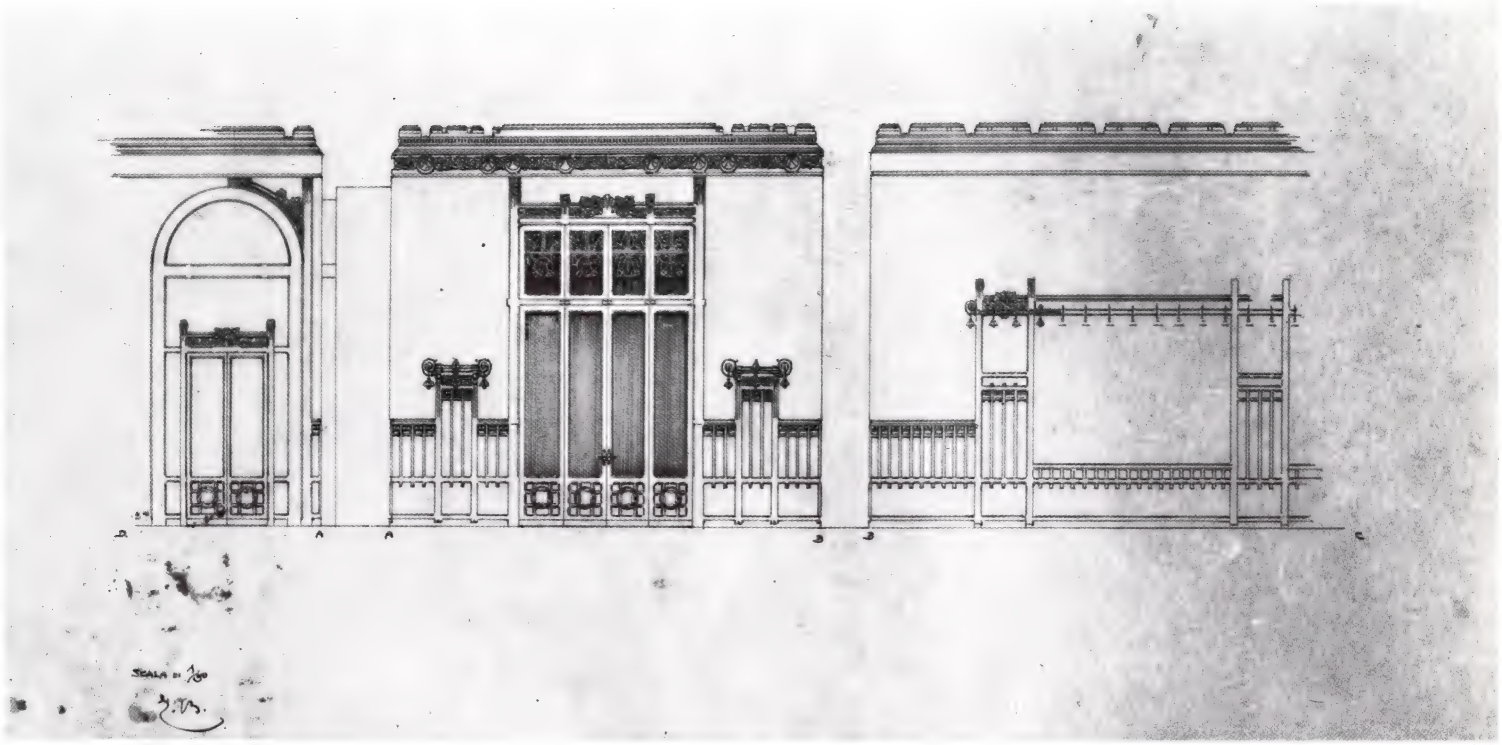
353. Studio del soffitto.
354. Studio del soffitto.
355. Studio della boiserie.
356. Studio della boiserie e degli infissi.



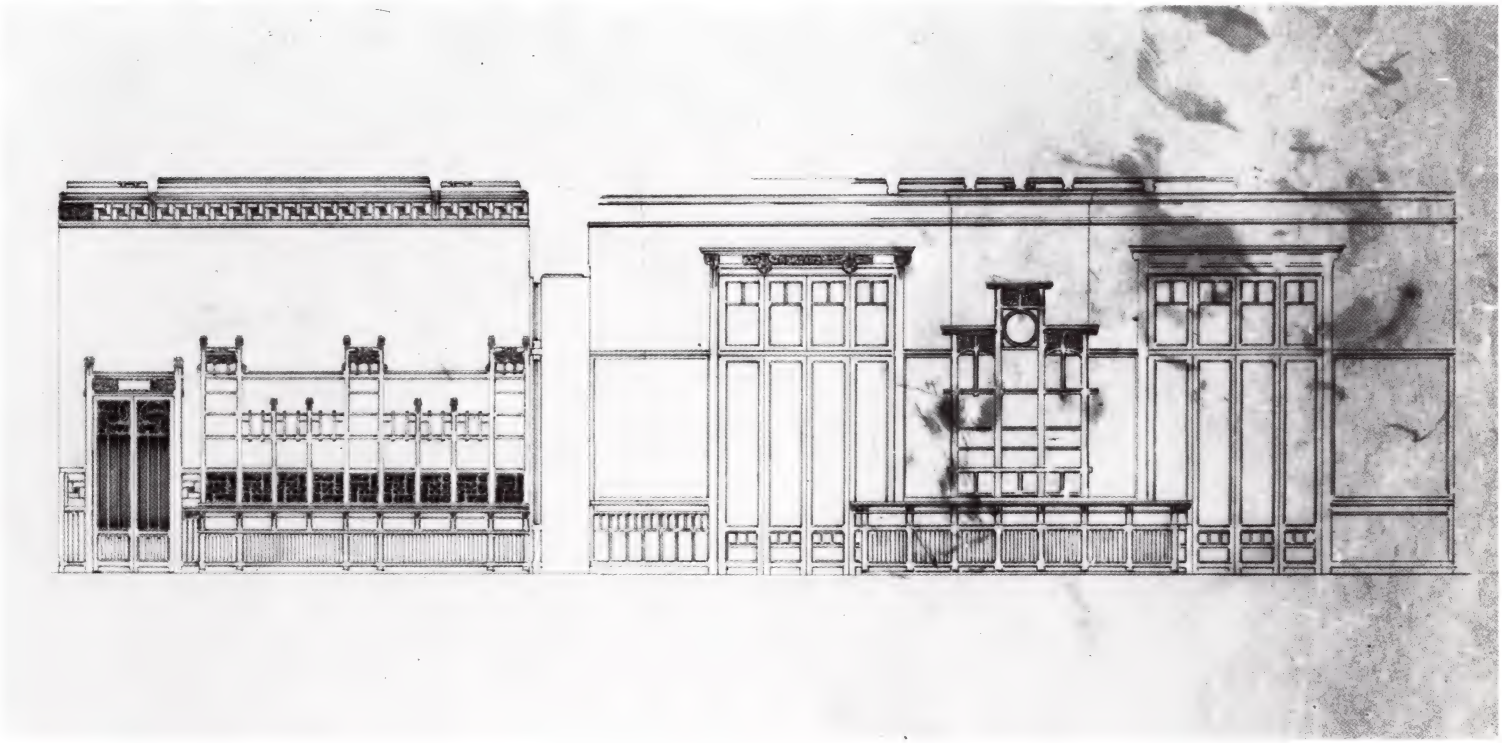
353



354

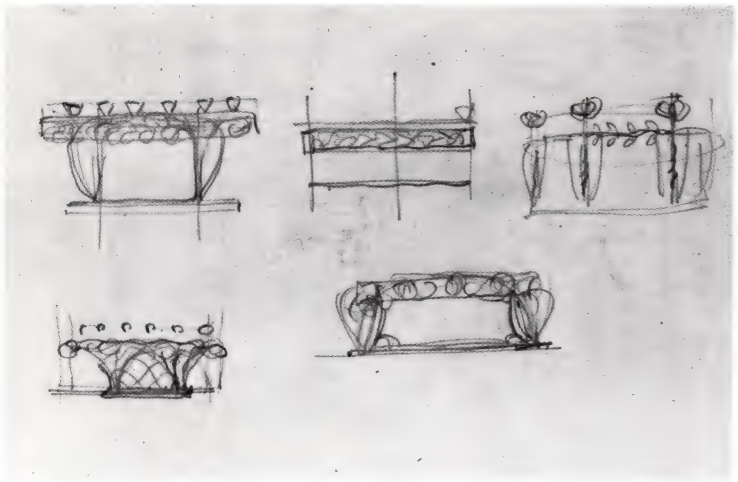


355

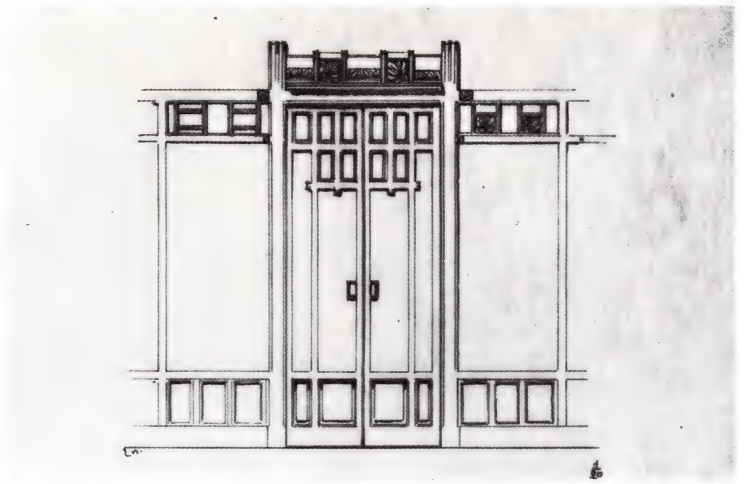


356

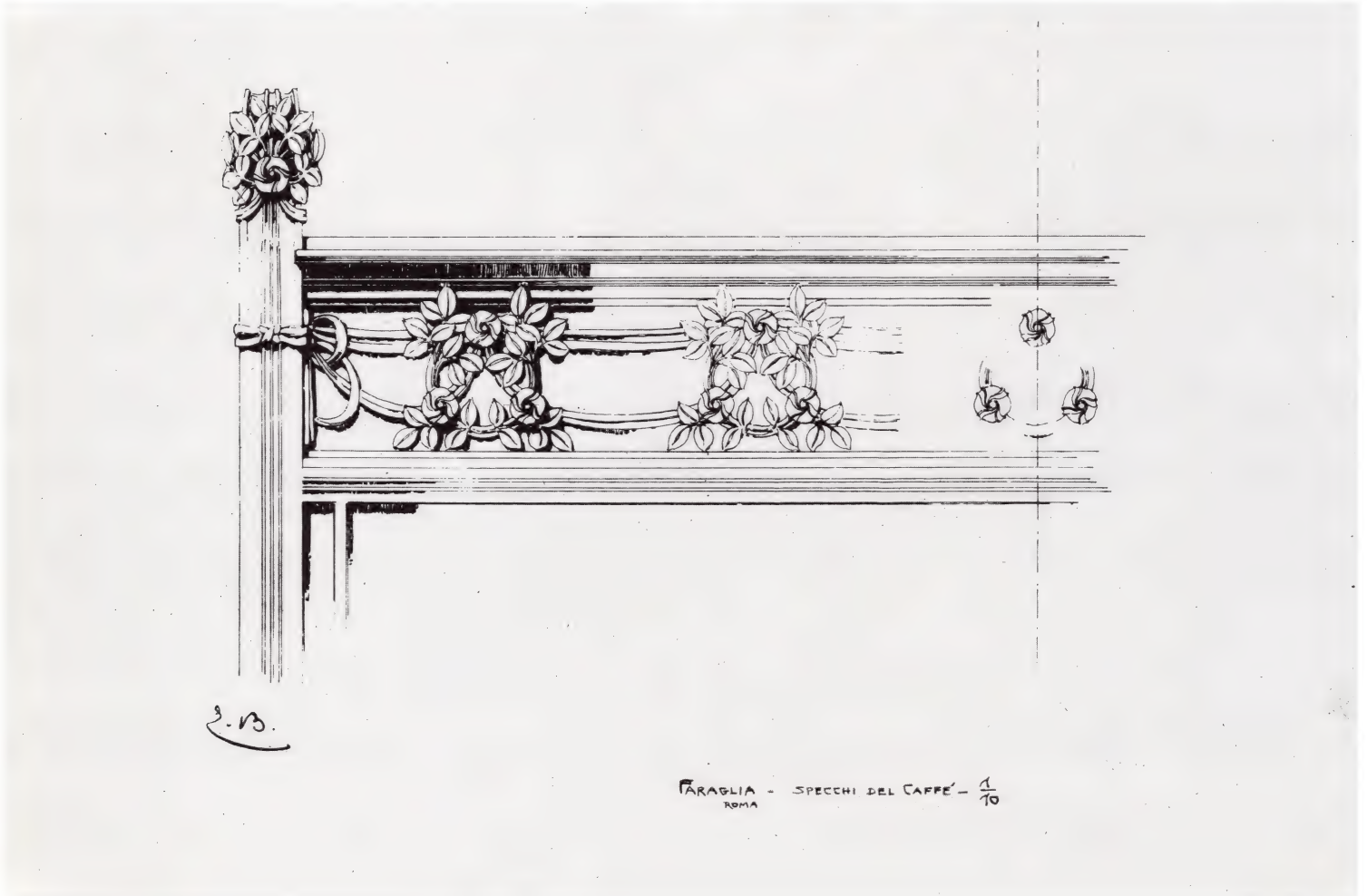
357. Schizzi di decorazioni.
358. Studio dello stipite di una porta.
359. Particolare di cornice per specchio.



357

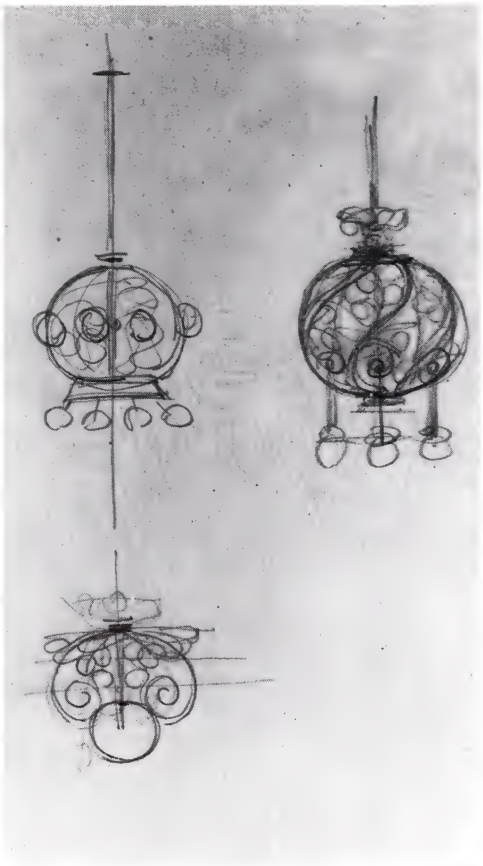


358



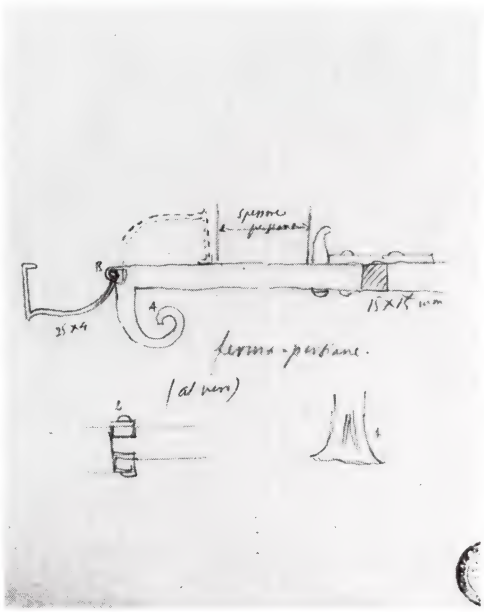
359

360. Schizzi di lampadari.
361. Schizzo di dettaglio di infissi.
362. Veduta d'insieme.
363. Veduta d'insieme.



360

362

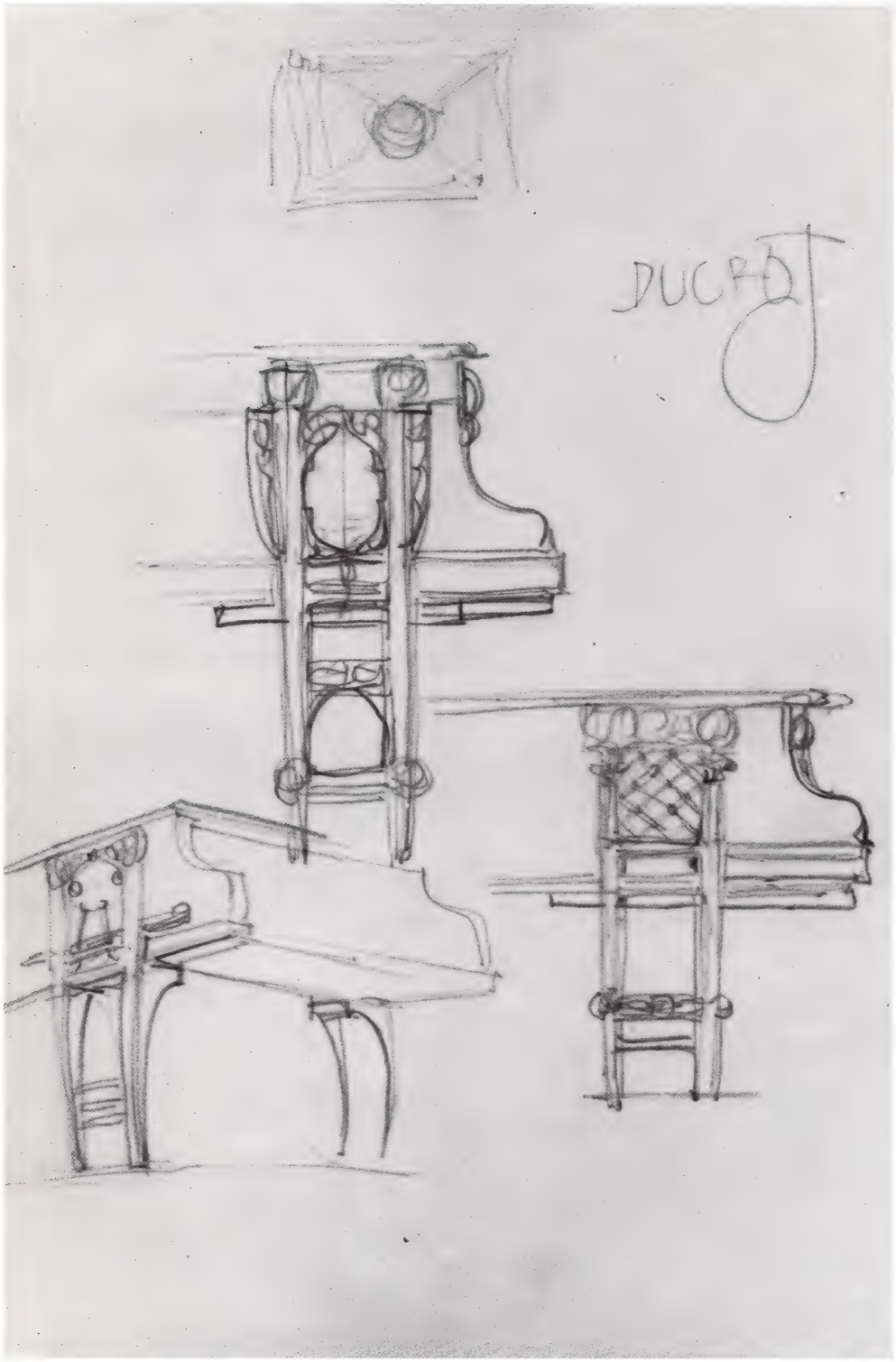


361

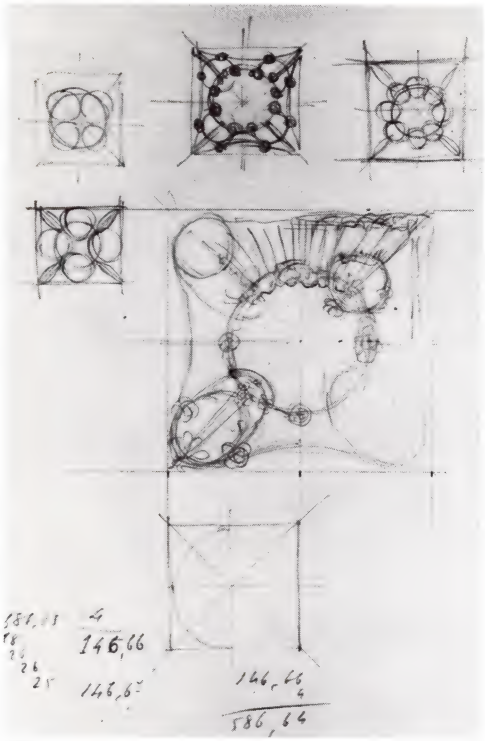
363

Milano, Esposizione Ducrot, 1906 (figg. 364-371)

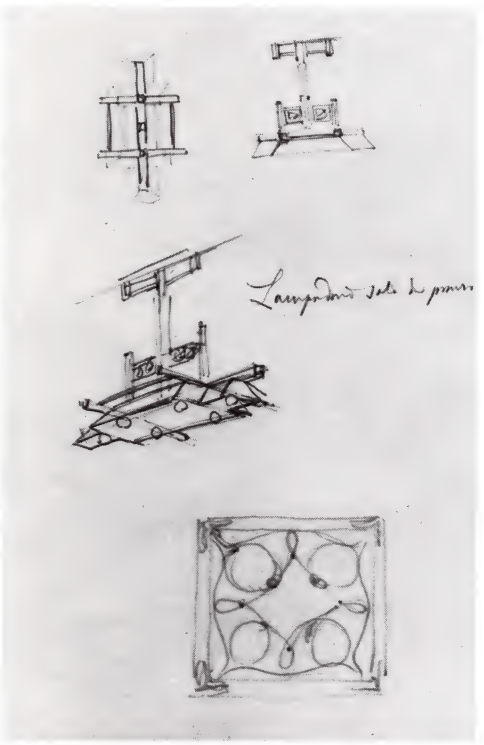
364. Studio per pianoforte.
365. Studio per soffitto.
366. Studio per lampadario.



364



365



366

367. Carrello.
368. Tavolino.
369. Chaiselongue.
370-371. Poltroncine.

367

368

370

369

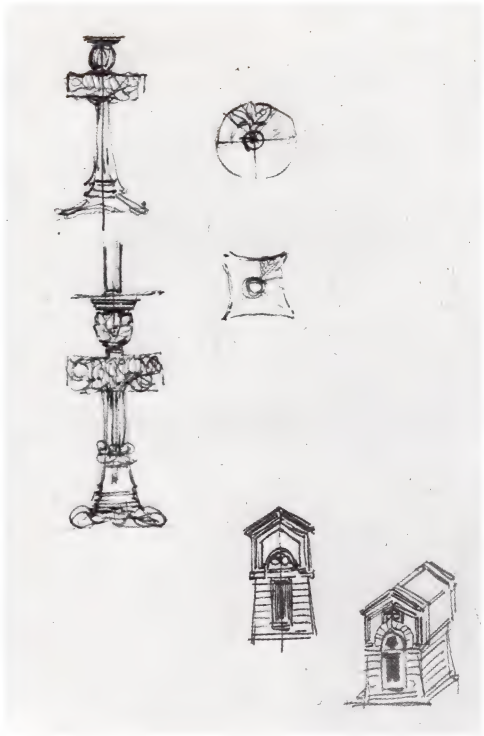
371

Palermo, cappella Alagona, 1907 (figg. 372-375)

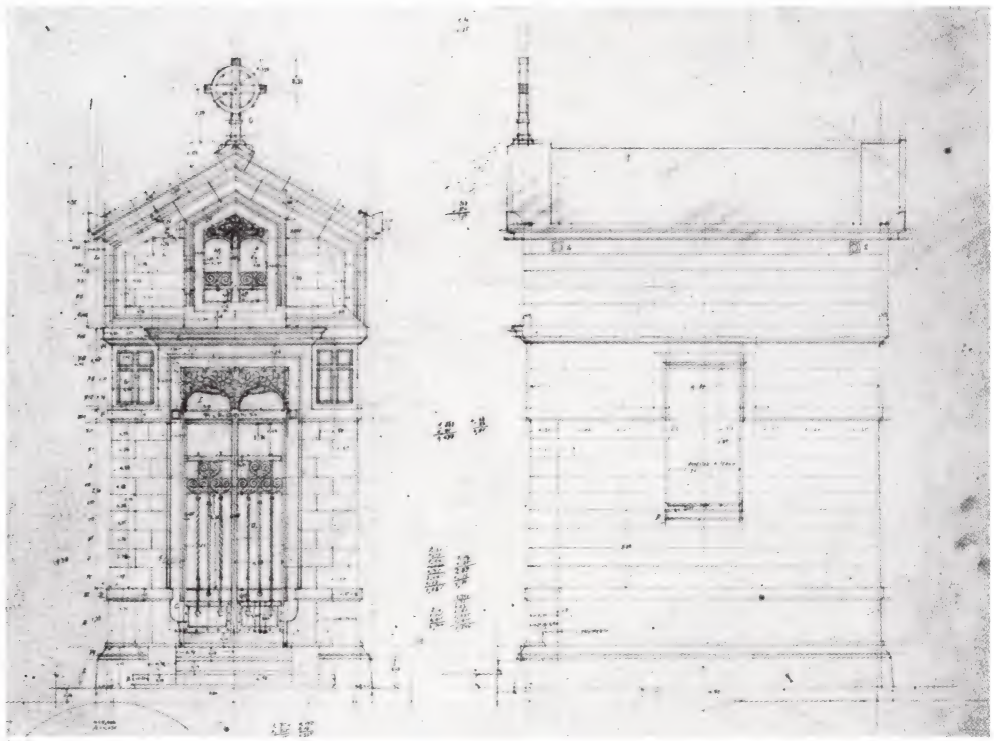
È un'altra testimonianza del processo di irrigidimento che le forme basiliane subiscono dopo il 1906 perdendo la loro fluidità, giustapponendosi a volte in modo drammatico e contraddittorio. Al contorno aperto verso l'alto, sperimentato nello schizzo al centro della fig. 372, l'architetto finisce per preferire la sagoma chiusa del timpano, la vibrazione argentea delle superfici ottenuta con aggetti millesimali e subentra una ricerca di intensità plastica con forti marcature d'ombra in contrasto con la piccola dimensione dell'oggetto architettonico.

372. Schizzi di prospettiva.
373. Schizzi di decorazioni e assonometrie.
374. Schizzi quotati di prospetto principale e laterale.
375. Veduta d'insieme.

372



373

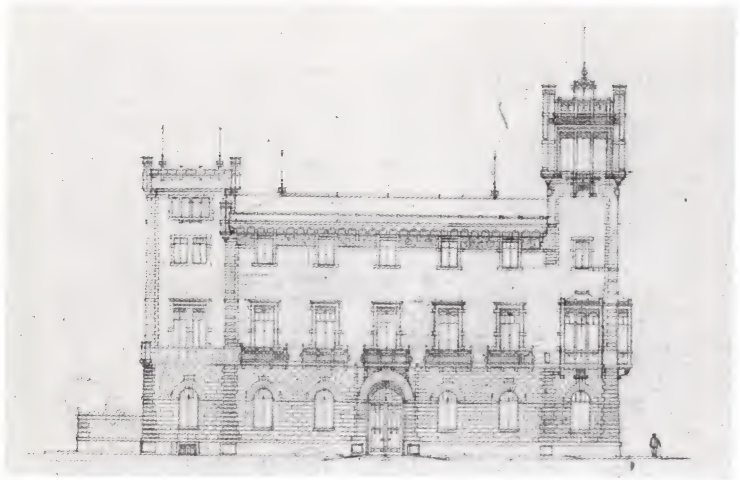


374

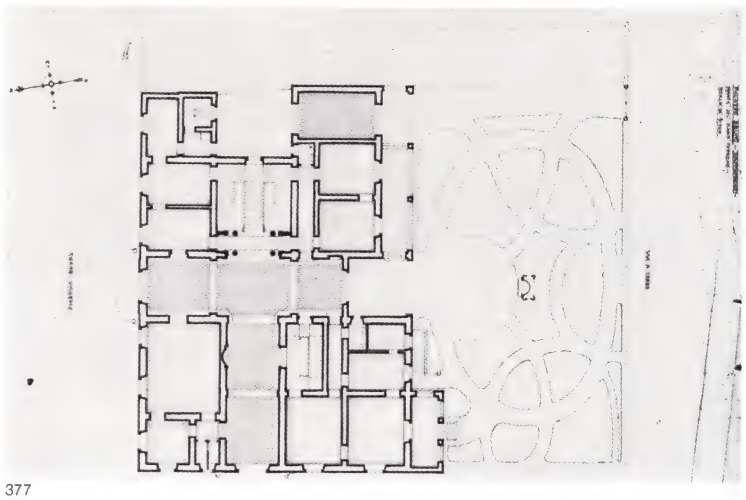
ALACONA

Spaccaforno, palazzo Bruno di Belmonte, 1906 (figg. 376-389)

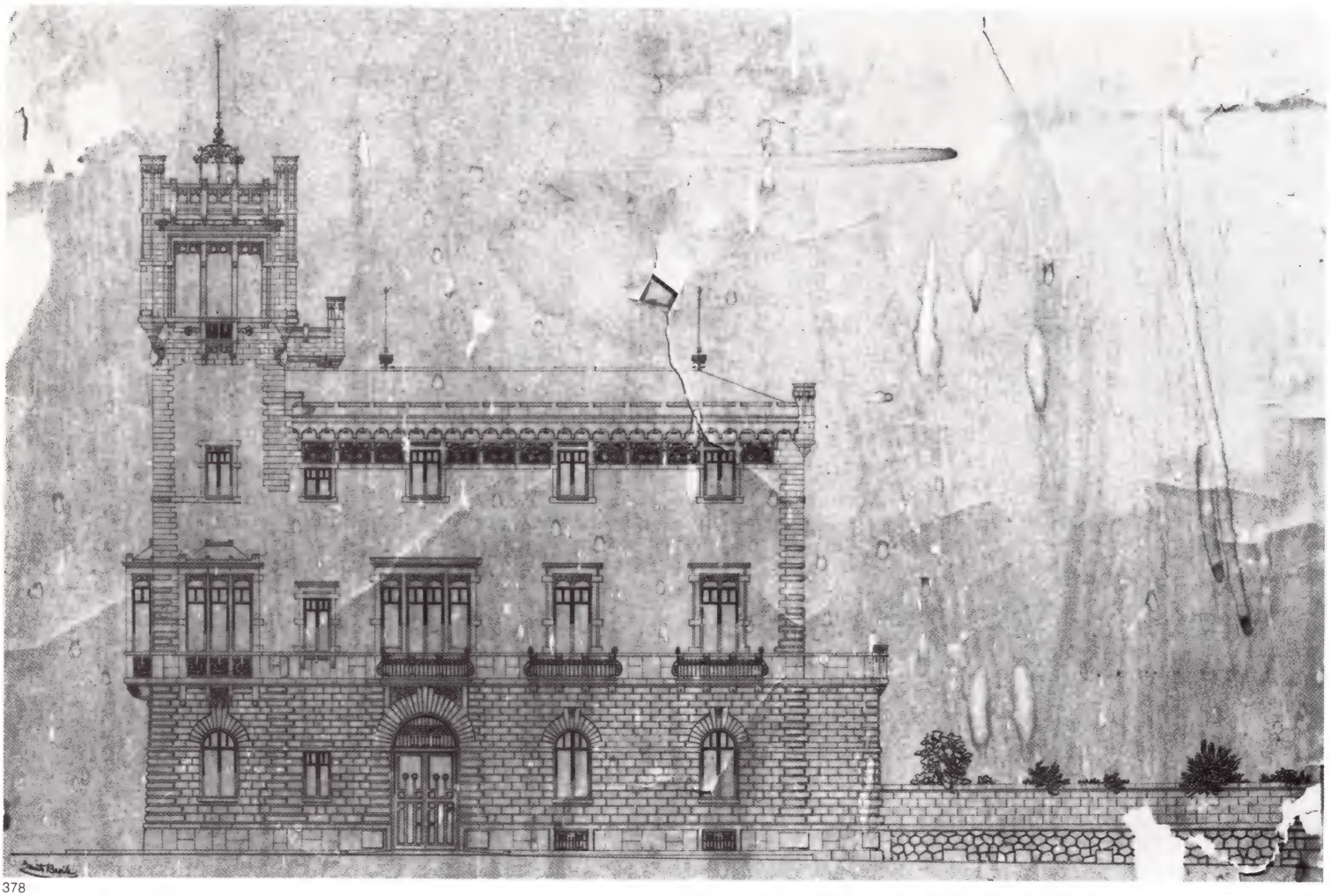
Insieme al municipio di Licata alla centrale di Caltagirone e al palazzo Manganelli, il palazzo di Spaccaforno è l'opera più felice del periodo tra il 1904 e il 1908 in cui Basile si allontana dalle tematiche dell'art nouveau senza che questo significhi però una caduta di tensione creativa. Ancora una volta il referente è la tradizione del gotico-normanno rivissuta e come continuata portando a piena formulazione sintattica certe proposizioni rimaste allo stato virtuale. Particolarmente significativa la torre angolare con i balconi coperti e i pilastri diagonali che arricchiscono il coronamento, sviluppando una idea già presente nel villino Florio all'Olivuzza. Rispetto al progetto qui pubblicato le facciate eseguite appaiono alterate in modo negativo dalle pesanti balconate forse realizzate contro il parere dell'architetto. Nella compagine urbanistica di Spaccaforno il palazzo dei Belmonte spicca con la arcaica identità di un vero e proprio castello e sembra rappresentare, anche in rapporto alle opere più "moderne" ed "europee" di Basile, la contraddittorietà



376



377

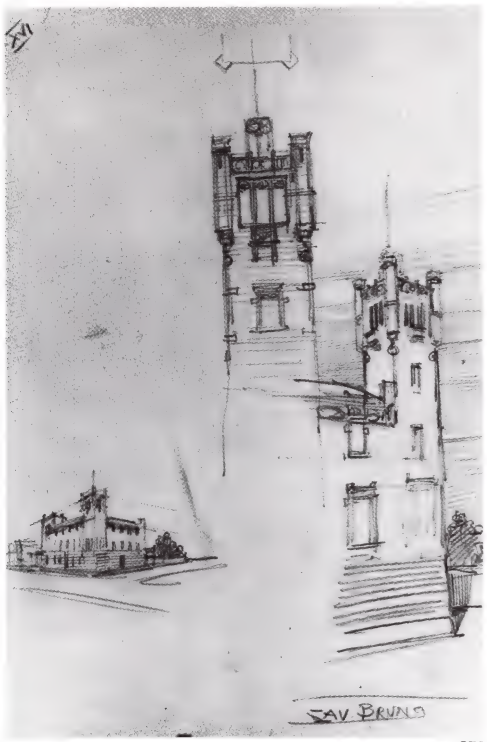


378

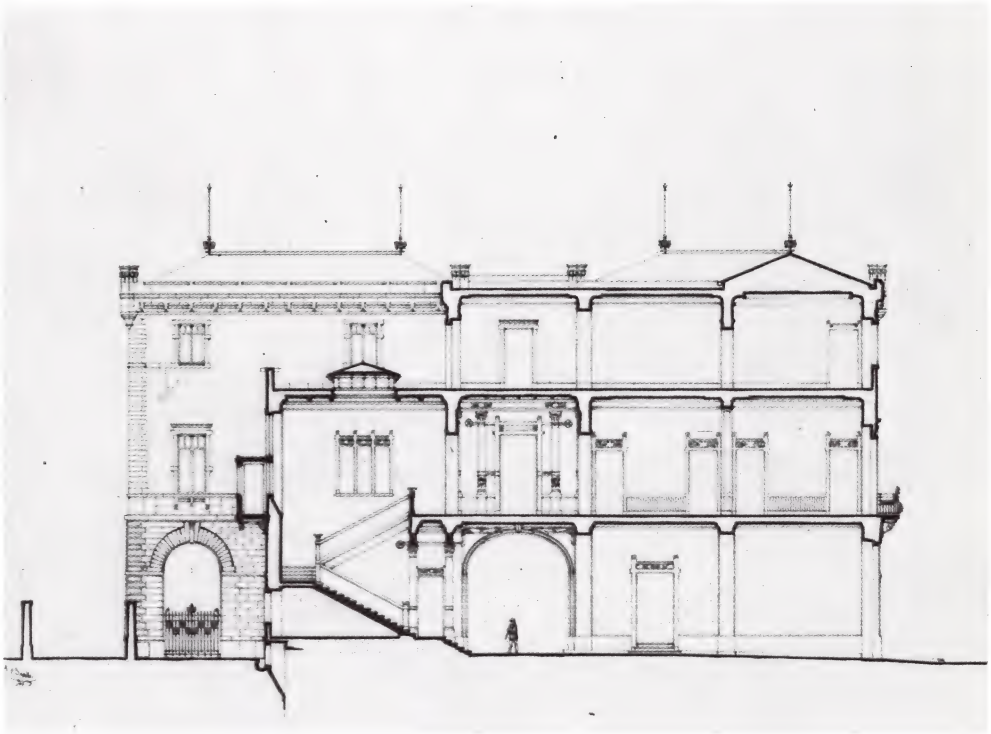
della sua terra, divisa tra il torpore di un persistente medioevo e la volontà di superare nella cultura, nella intelligenza, e nei legami con il "continente", la condizione insulare e la sua intramontabile arcaicità.

376. Prospetto.
377. Pianta del piano terra.
378. Prospetto principale.

379. Schizzi delle torri.
380. Sezione.
381. Prospettiva generale.



379



380

381

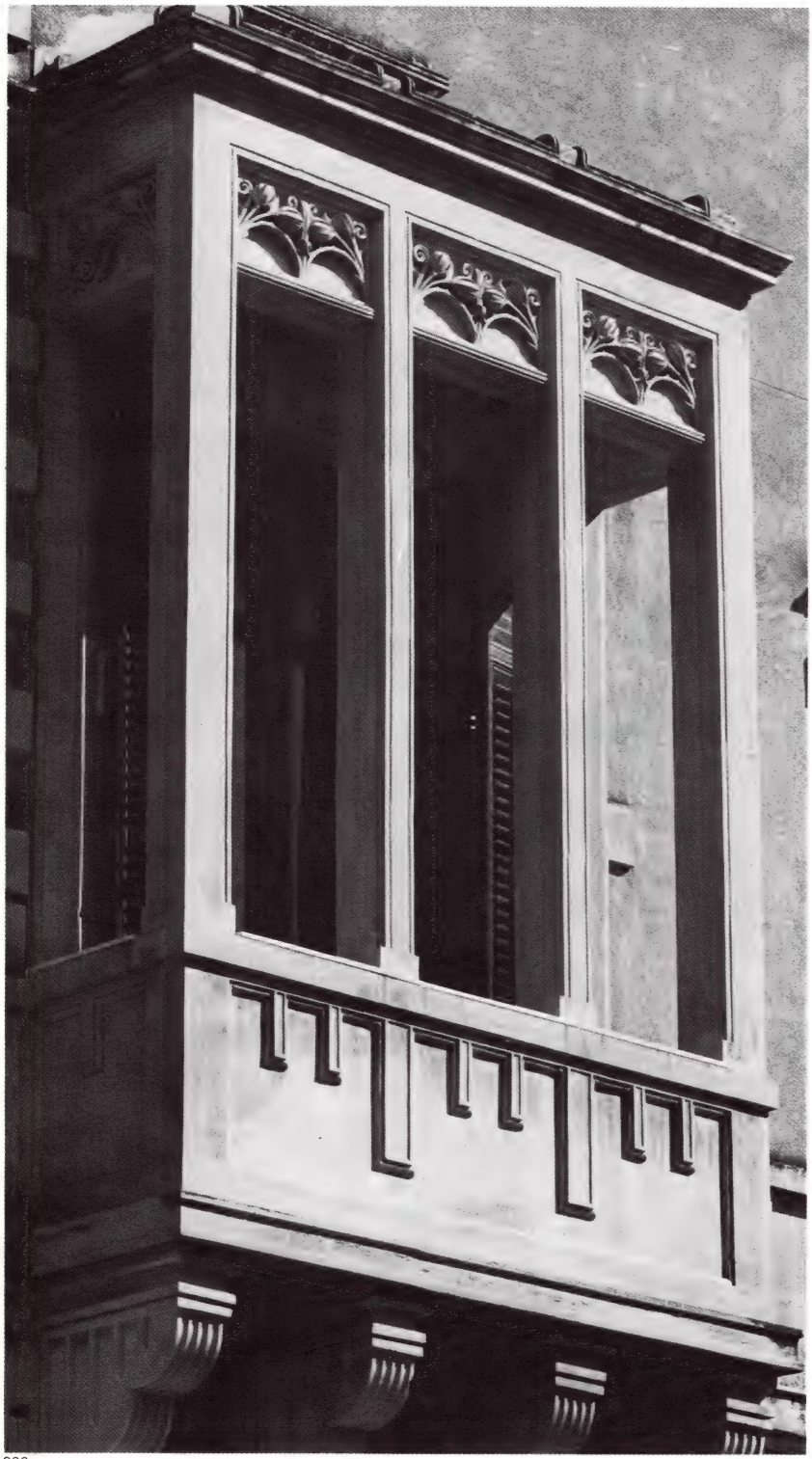
382. Veduta della località.
383. Veduta d'insieme.
384. Veduta della torretta.
385. Veduta della torretta.

382

383

384

386. Particolare della torretta.
387. Particolare della torretta.
388. Balcone della torretta.
389. Particolare del coronamento.



386

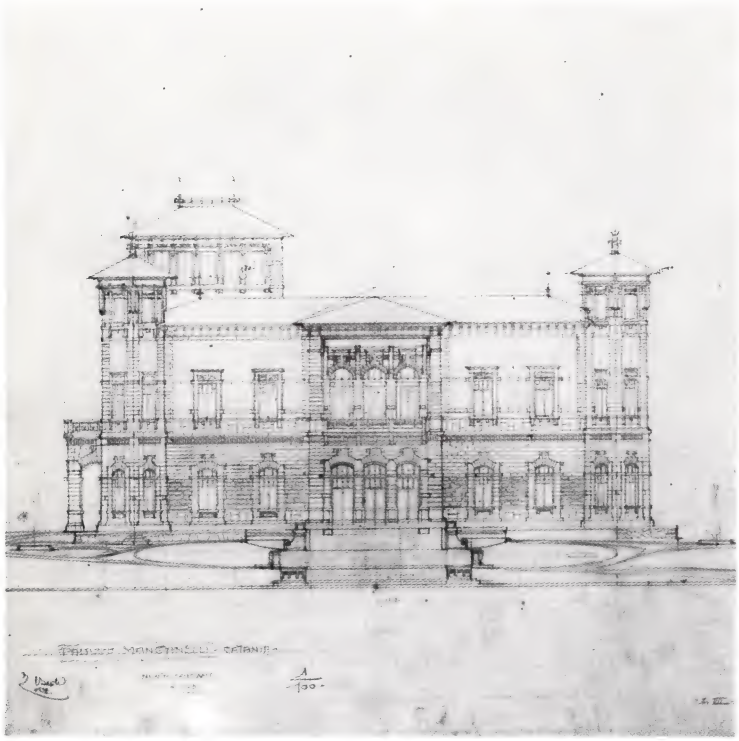
387

388

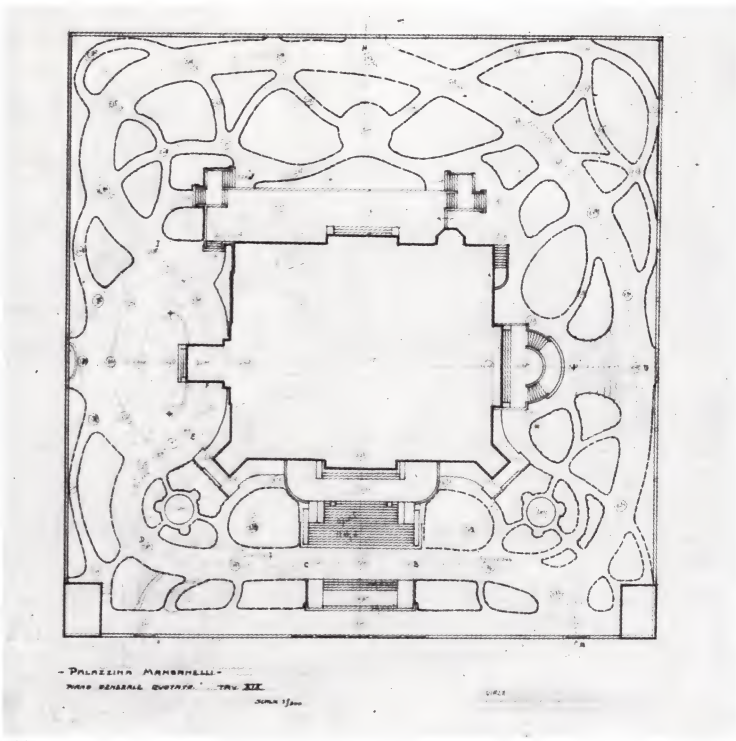
Catania, palazzo Manganelli, 1907 (figg. 390-399)

L'uso della pietra consente una altissima qualificazione dei dettagli e un felice contrasto di tessiture e colori naturali. Basile riprende molti dei suoi temi prediletti, la torre, il triforio, i nastri tesi dei marcapiani, la raggiera di conci, la cornice retta da mensole, la dentatura dei bugnati angolari, trattandoli con una accuratezza resa possibile da un alto magistero esecutivo. Tipica invenzione specifica del palazzo è la mensola angolare che spezza la cornice e lo stesso parapetto sovrastante. Mensola e voluta nello stesso tempo, essa si sdoppia in alto con un rigore grammaticale che ricorda, in un contesto tanto diverso, il palazzo Stoclet di Josef Hoffmann.

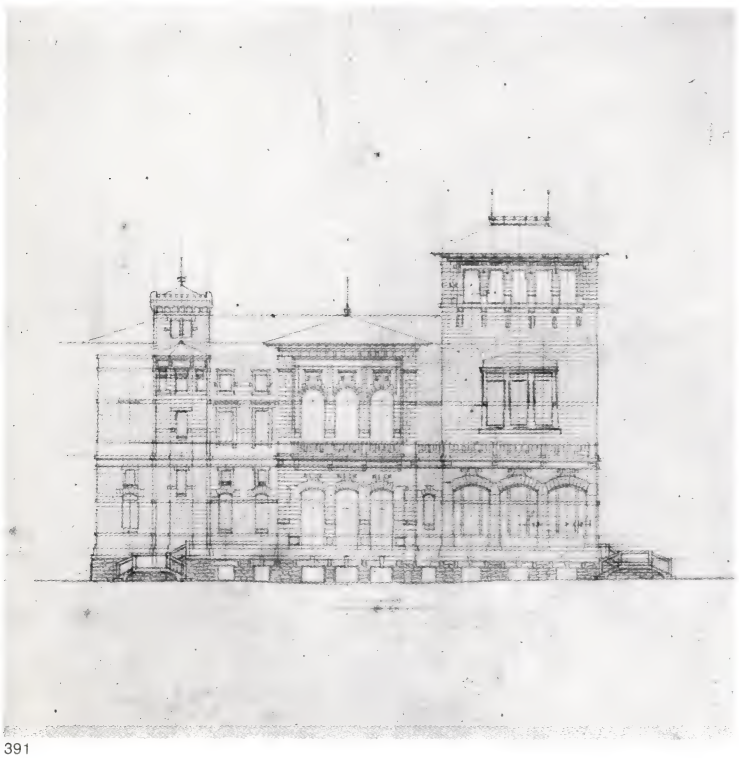
390. Schizzo del prospetto principale.
391. Schizzi di prospetto.
392. Planimetria generale.
393. Pianta del piano terra.



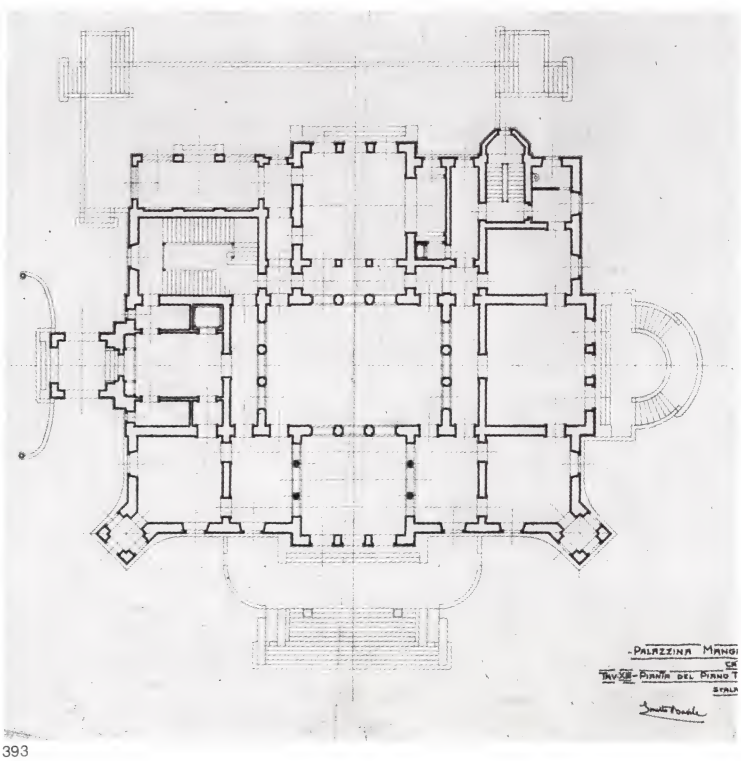
390



392



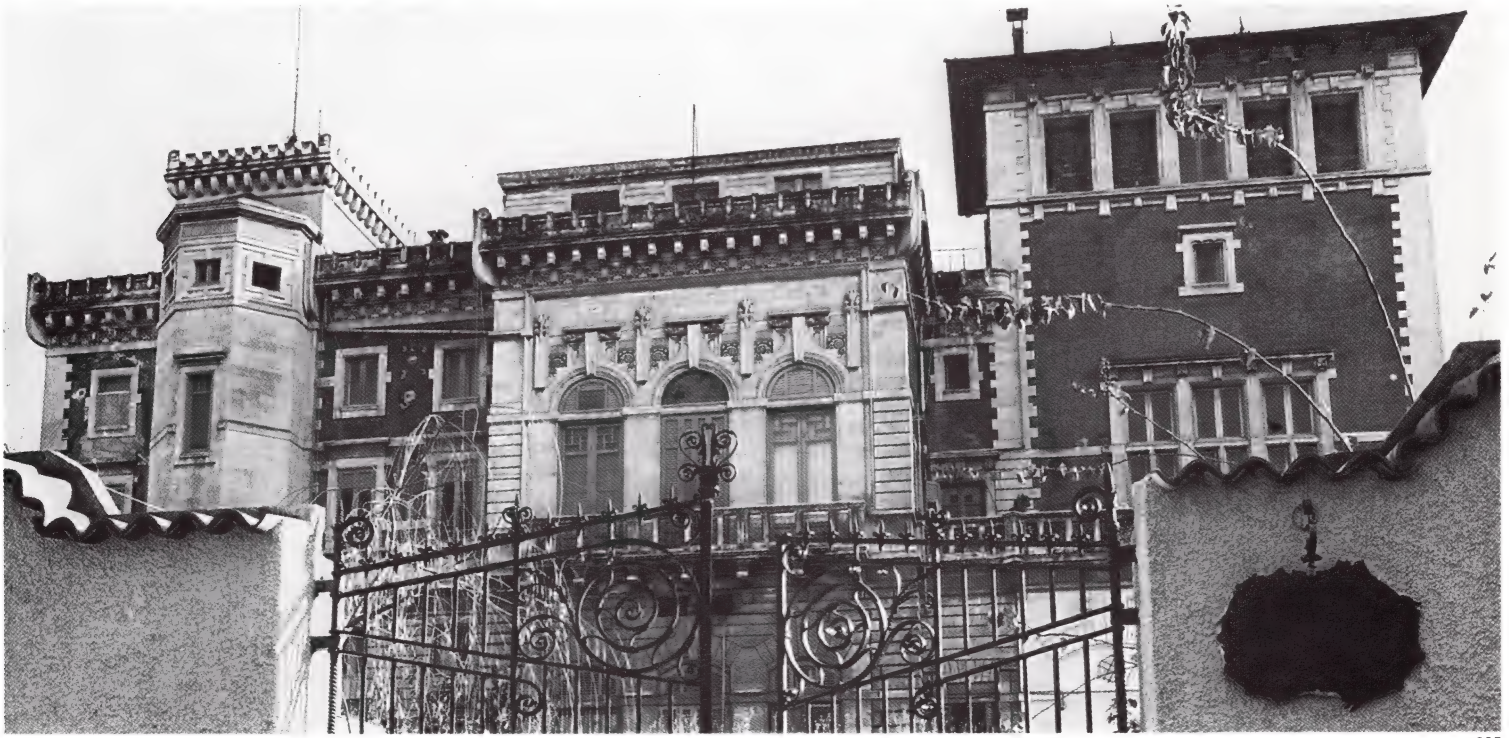
391



393

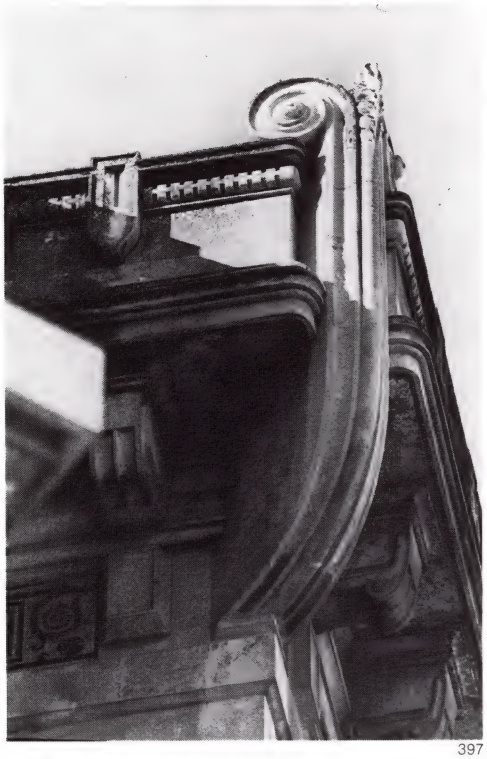
394. Veduta d'insieme nello stato attuale.
395. Veduta del prospetto posteriore.

394

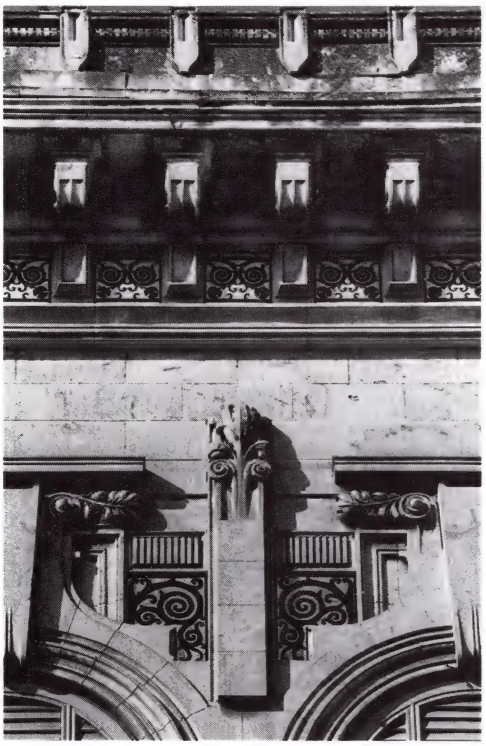


395

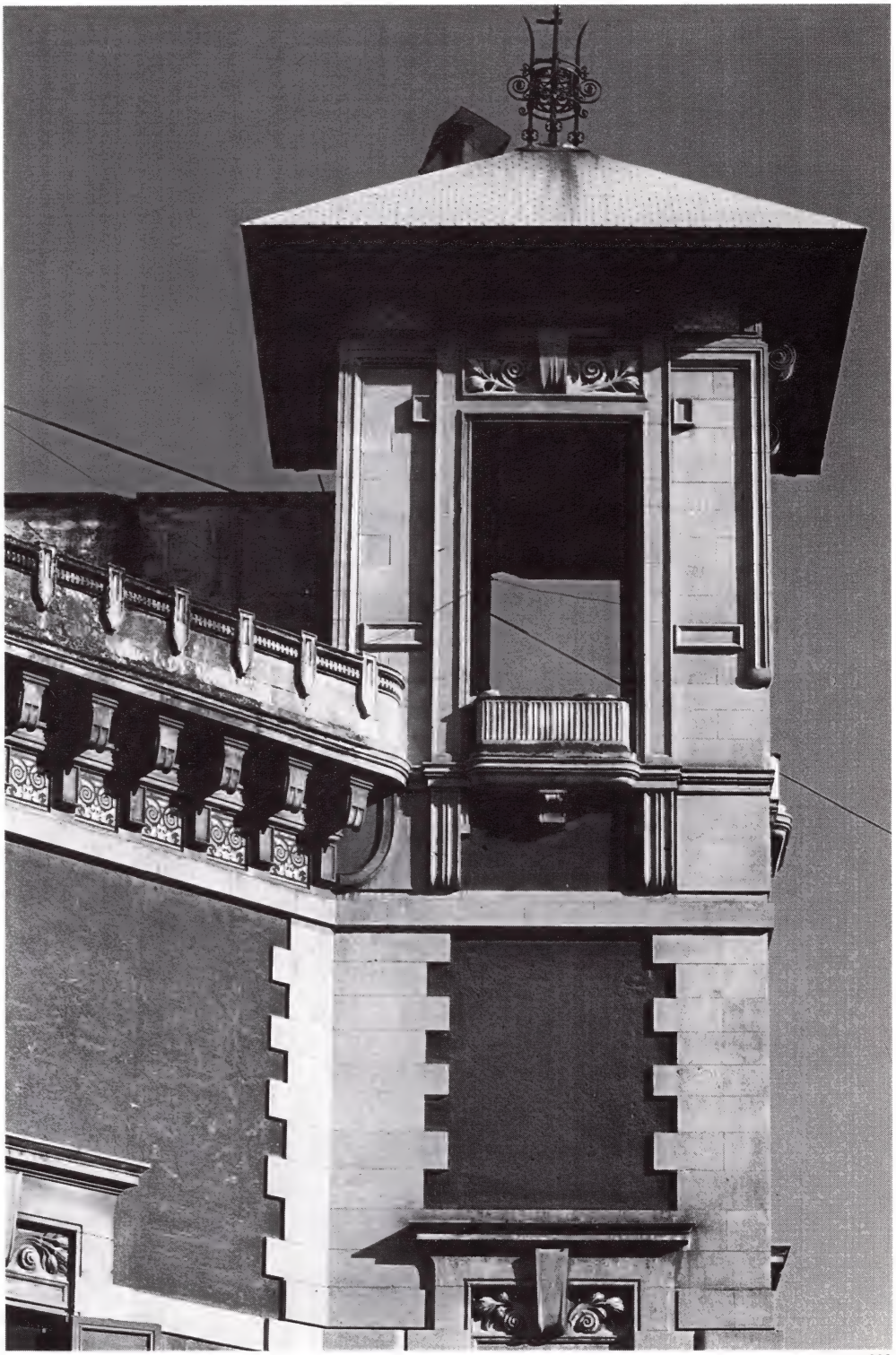
396. Particolare del prospetto.
397. Particolare del coronamento.
398. Particolare del prospetto.
399. Veduta della torretta.



397



398

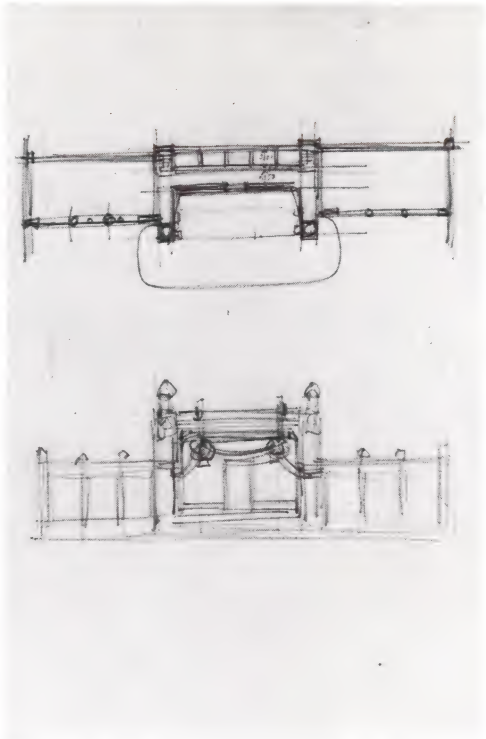


399

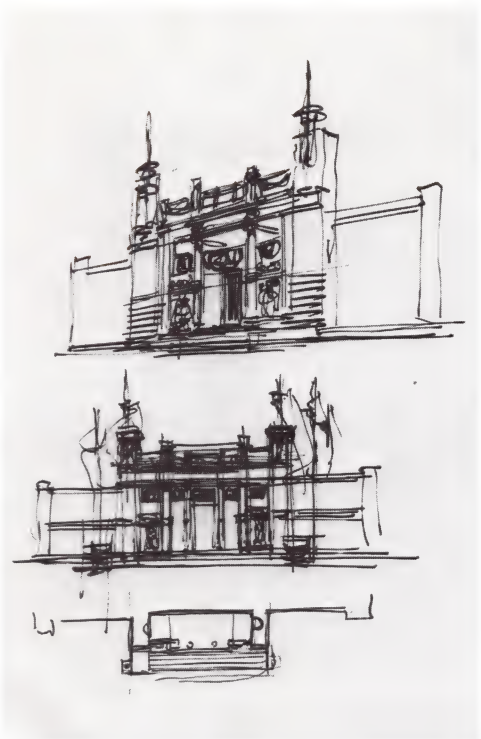
Venezia, progetto per il prospetto all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1907 (figg. 400-403)

Il progetto non realizzato per dissensi con il committente è noto attraverso una serie di schizzi e disegni geometrici. Dopo aver esitato tra soluzioni più tradizionali e rievocazioni dei primi progetti di padiglioni espositivi, Basile si ferma su una proposta molto semplice ed equilibrata, dove il tema del pilastro angolare che si libera dal muro convive con il tema classico del triforio ad arco centrale.

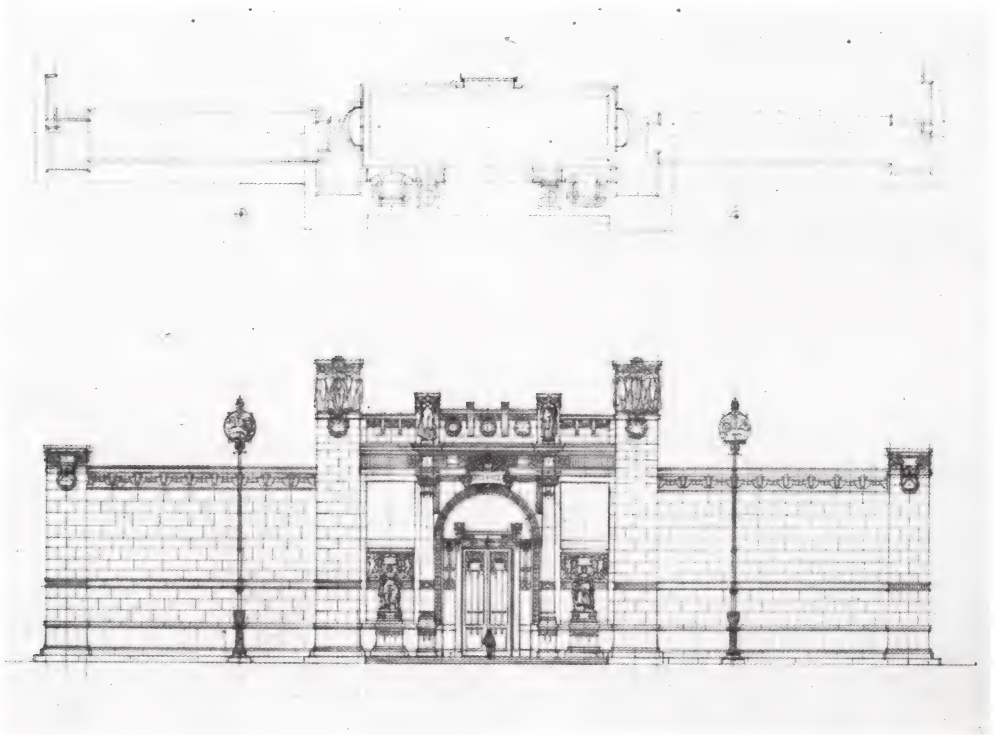
400. Studio del prospetto.
401. Studio del prospetto.
402. Prospetto e pianta.
403. Prospettiva generale.



400



401

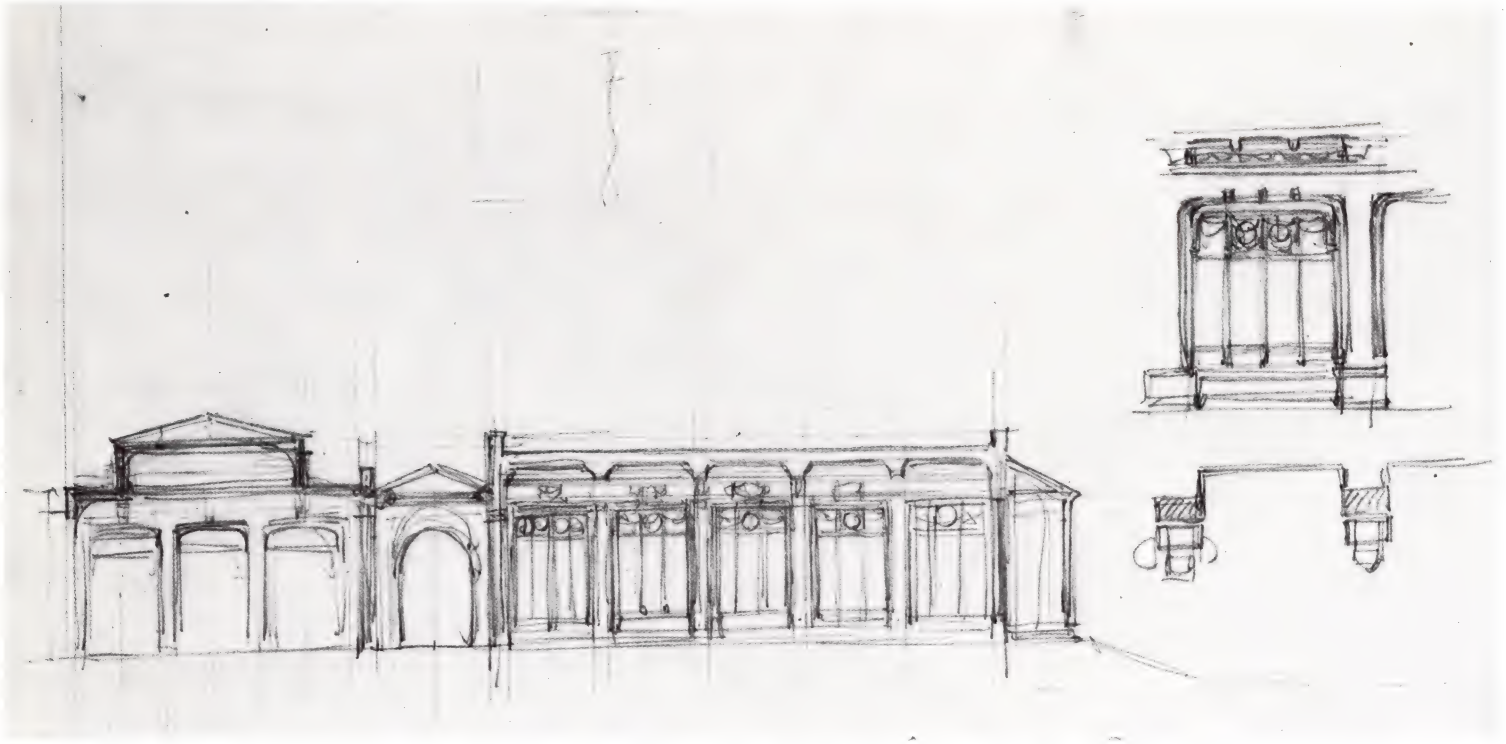


402

Palermo, ampliamento del Grand Hotel des Palmes, 1907
(figg. 404-407)

Per l'hotel des Palmes Basile realizza una sala autonoma, collocata all'interno di un cortile e illuminata dai lati attraverso un abile dispositivo. Il soffitto si riallaccia ai soffitti egualmente lignei di Montecitorio o del caffè Faraglia.
Particolarmente degna di nota la continuità delle modanature che allacciano le finestre laterali che in origine dovevano contenere vetri colorati nei riquadri più alti. A Basile si deve probabilmente anche il disegno di alcune vetrate superstiti nell'atrio principale dell'albergo.

404. Studio per la veranda.
405. Veduta d'insieme.
406. Finestra.
407. Veduta d'insieme.



404

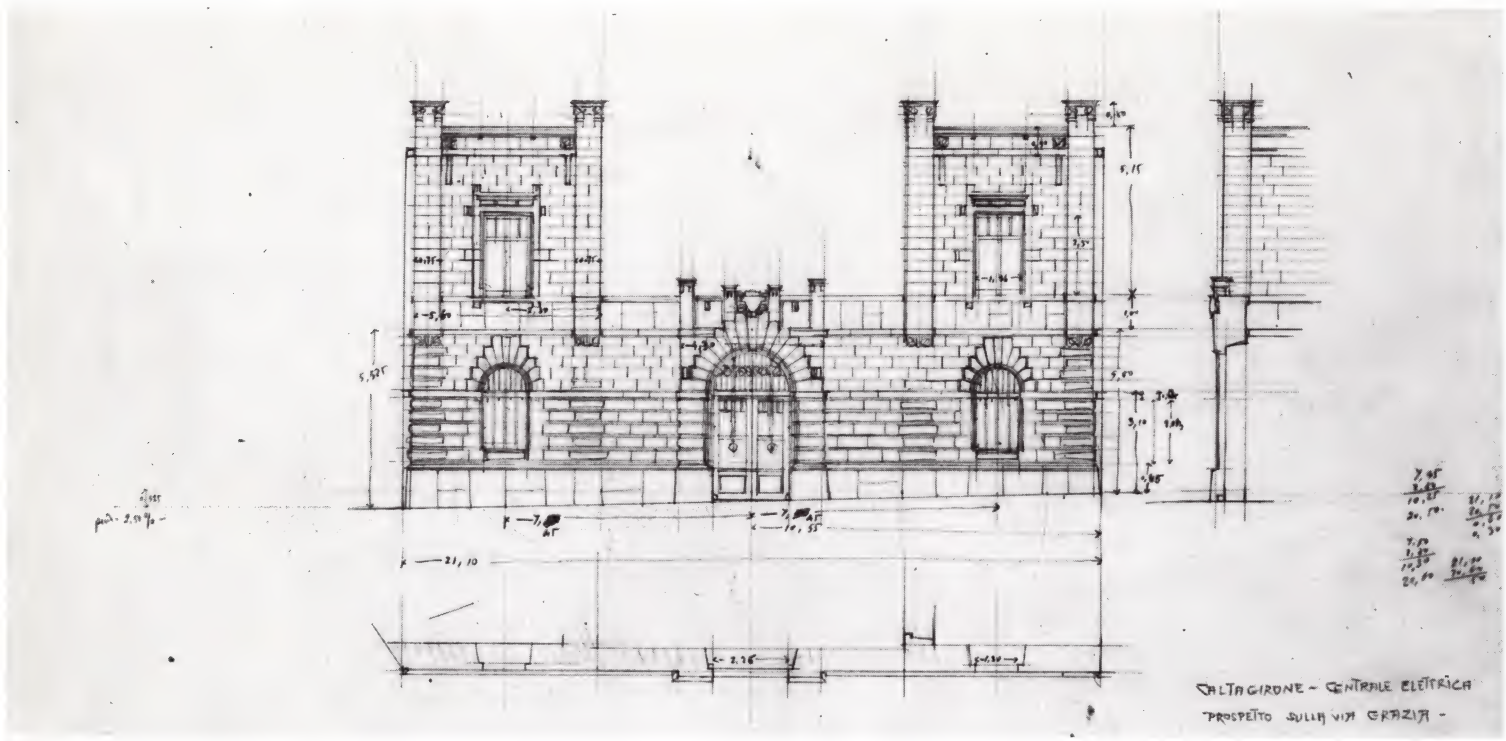
405

406

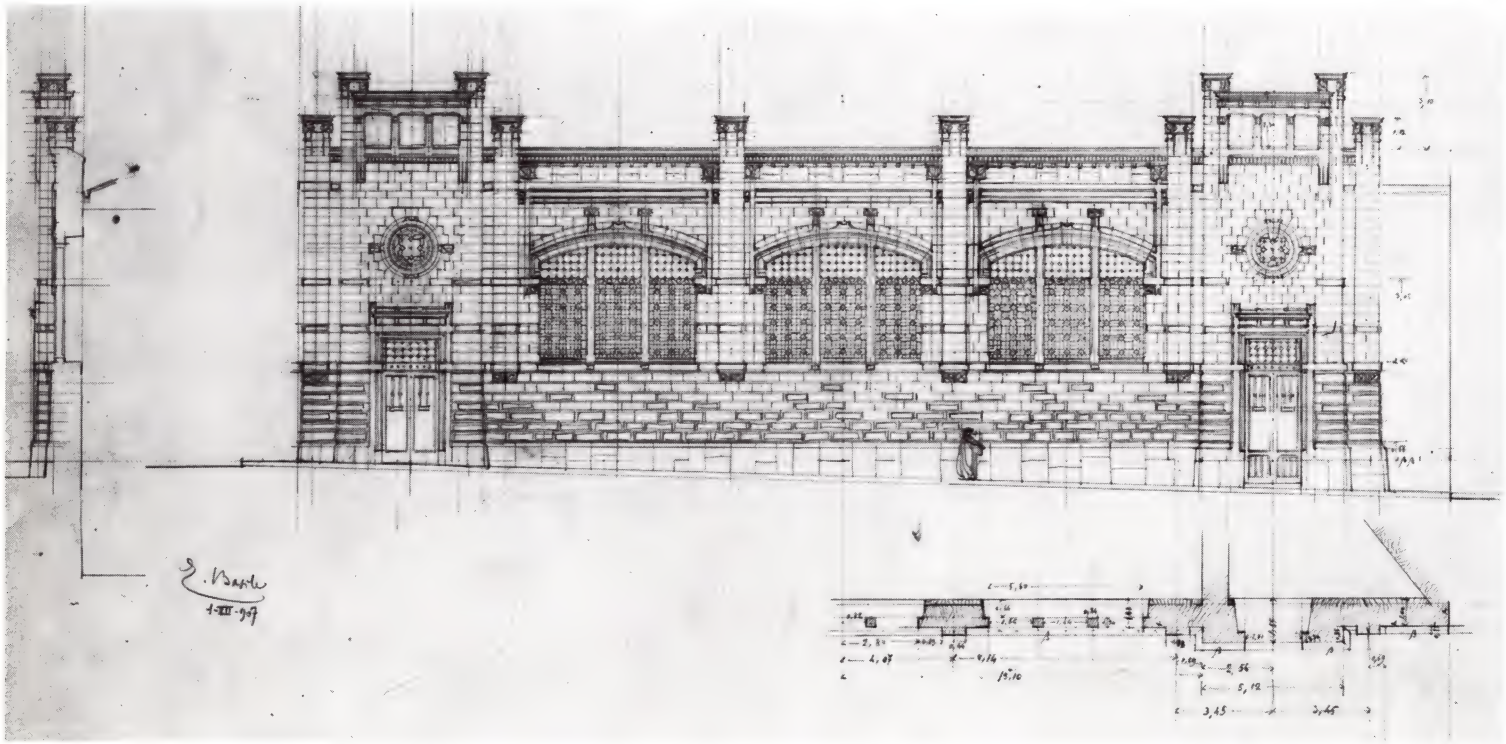
Caltagirone, centrale elettrica, 1907 (figg. 408-415)

Si tratta della cosmesi architettonica di un involucro murario precostituito. Basile riesce a organizzare una delle sue più ricche e complesse orchestrazioni del tema del pilastro-torre che emerge al disopra del muro. A rendere più serrata e legata la composizione intervengono le fasce verticali e orizzontali intessute attorno ai vani delle finestre, una specie di eco affievolita del telaio principale dei pilastri. Si capisce chiaramente in questo esempio che il sistema sintattico dei pilastri sporgenti è concepito da Basile come un vero e proprio "superamento dell'ordine" con la sua logica trilitica, è la proposta paradossale di un ordine rovesciato, in cui è il cielo che fa da base e la terra da coronamento.

408. Schizzo quotato del prospetto su via Grazia.
409. Schizzo quotato di prospetto.
410. Veduta d'insieme.



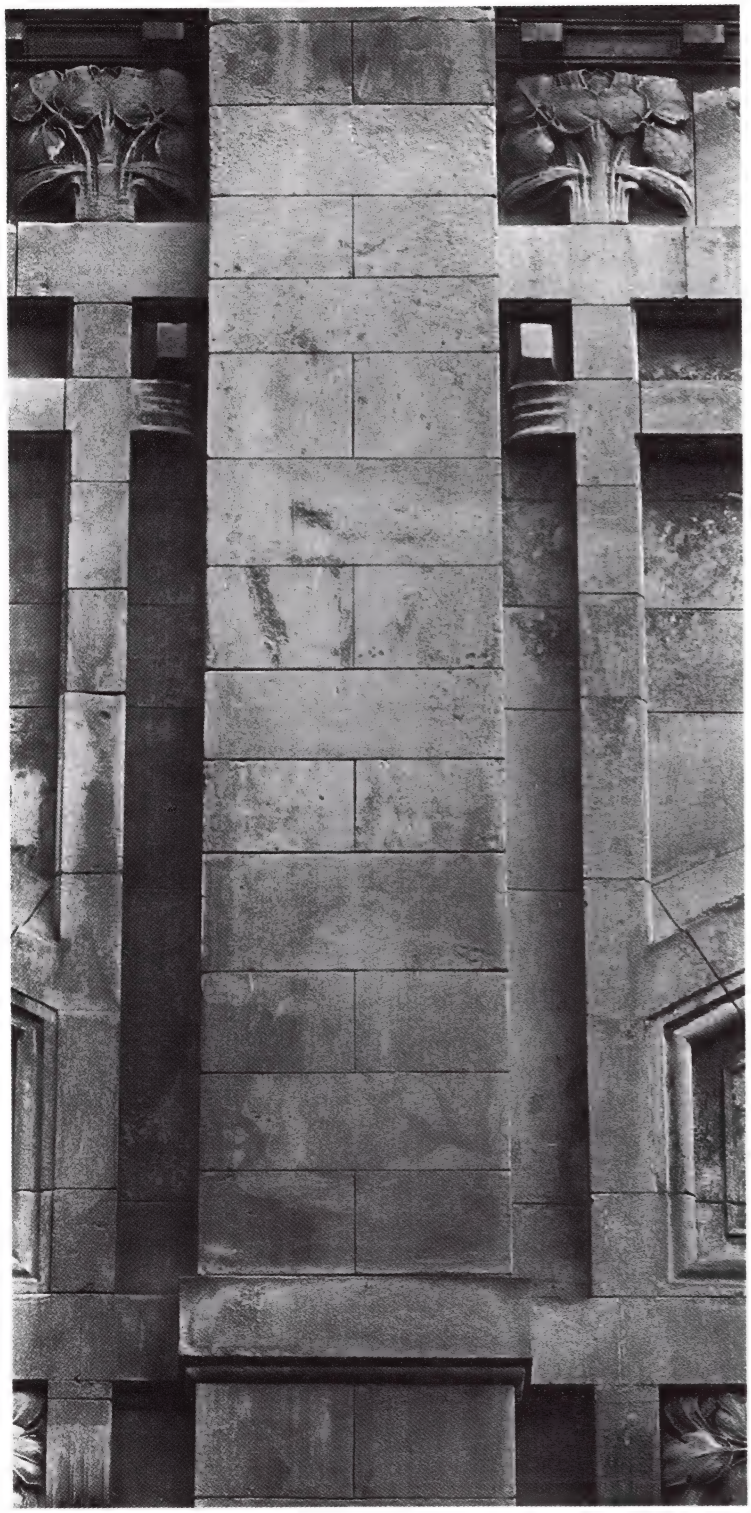
408



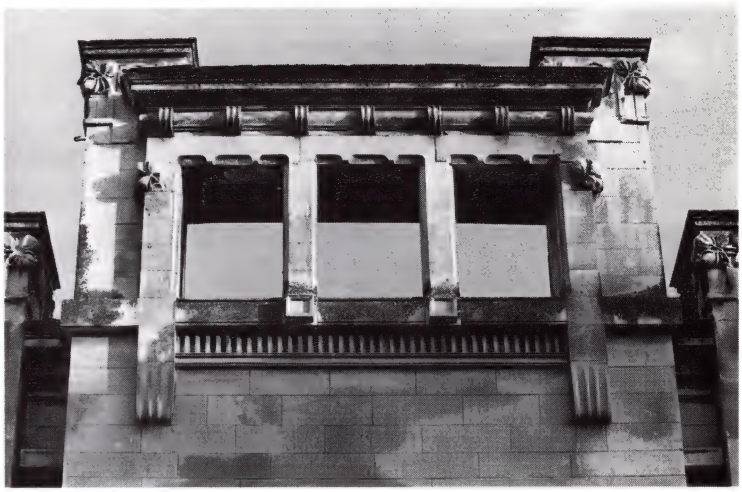
409

N. VICINO
P

411. Particolare del coronamento.
412. Particolare del prospetto.
413. Particolare del coronamento.
414. Particolare del prospetto.
415. Veduta dell'interno.



412



413

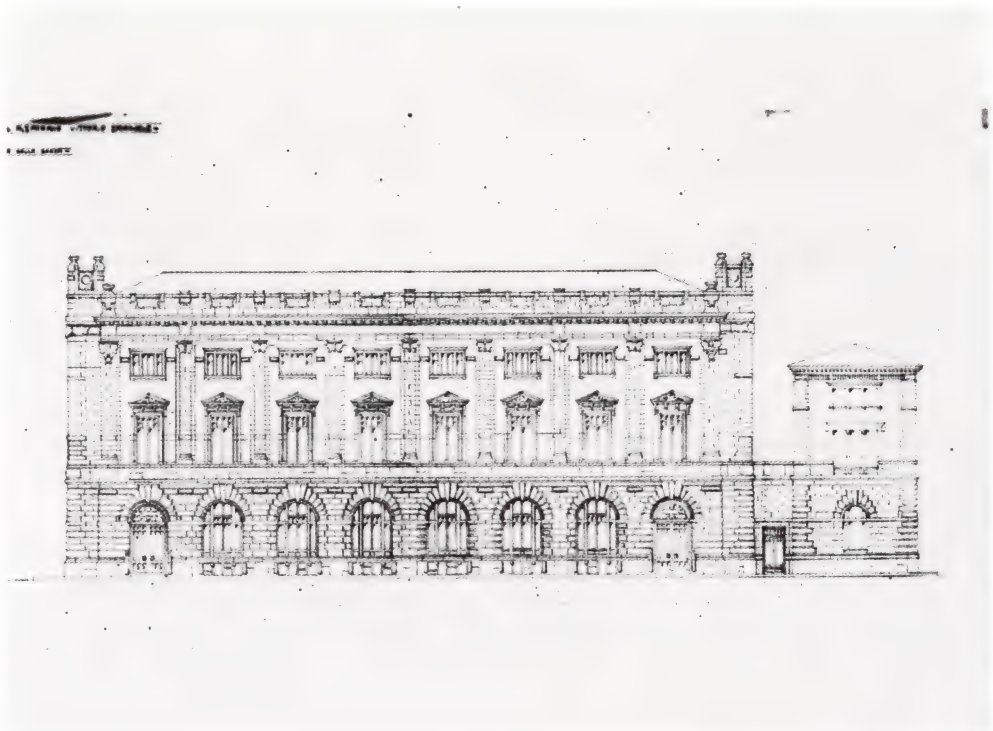
414

415

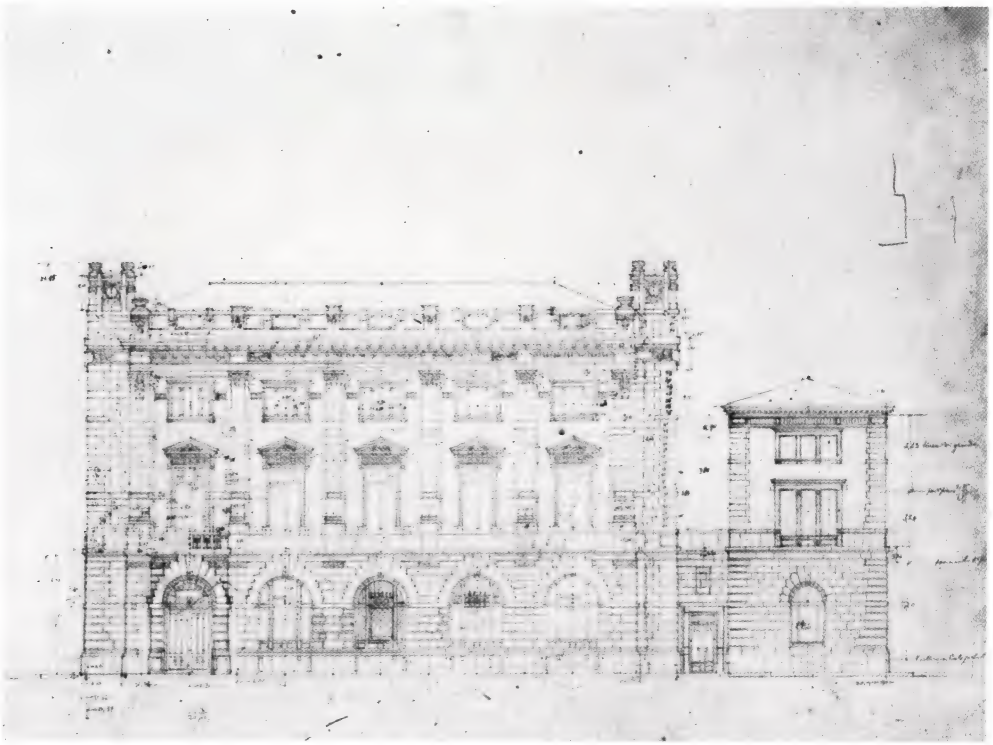
Palermo, palazzo della Cassa di Risparmio Vittorio Emanuele, 1907-1912 (figg. 416-433)

È una versione più riuscita e originale del prospetto di Montecitorio,in cui il ruolo delle torri angolari è affidato a due grandi pilastri arretrati che lasciano il predominio al semplice ritmo delle paraste.
Qui Basile tende piuttosto che a un superamento a una trascrizione libera dell'ordine architettonico. I capitelli perdono il valore di elementi autonomi, staccati dal fusto della parasta e appaiono come arricchimenti decorativi della sua sommità prima dell'innesto della cornice; una specie di cintura interrompe la lesena suggerendo da lontano la presenza di un basamento. Ogni elemento convenzionale è ridisegnato alla ricerca della più sintetica eleganza grafica.
All'interno è notevole il soffitto e la boiserie della sala di riunione: una versione più convenzionale dei temi affrontati a Venezia e nel caffè Faraglia.

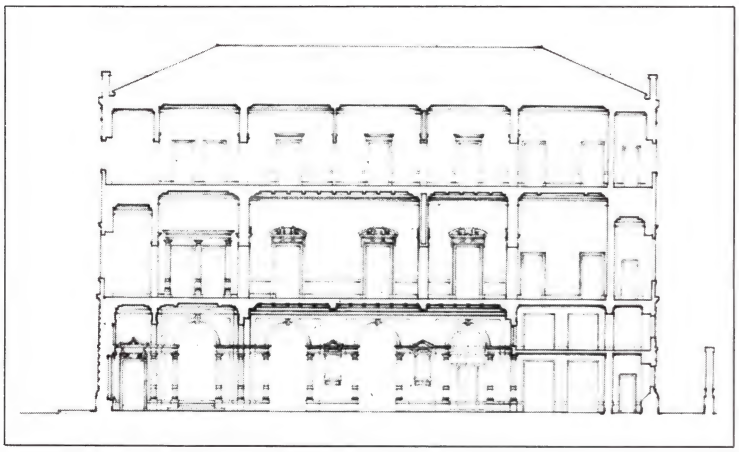
416. Prospetto verso piazza della Borsa.
417. Prospetto.
418. Sezione trasversale.
419. Pianta del piano terra.
420. Pianta del 1° piano.
421. Pianta dell'ammezzato e del secondo piano.



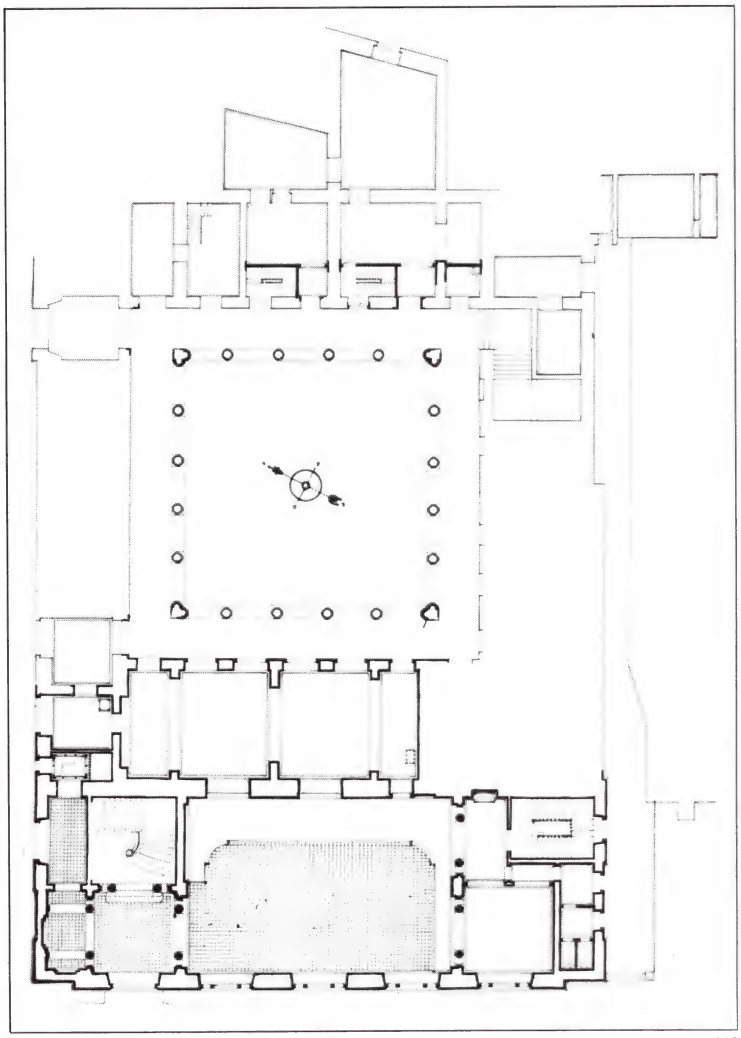
416



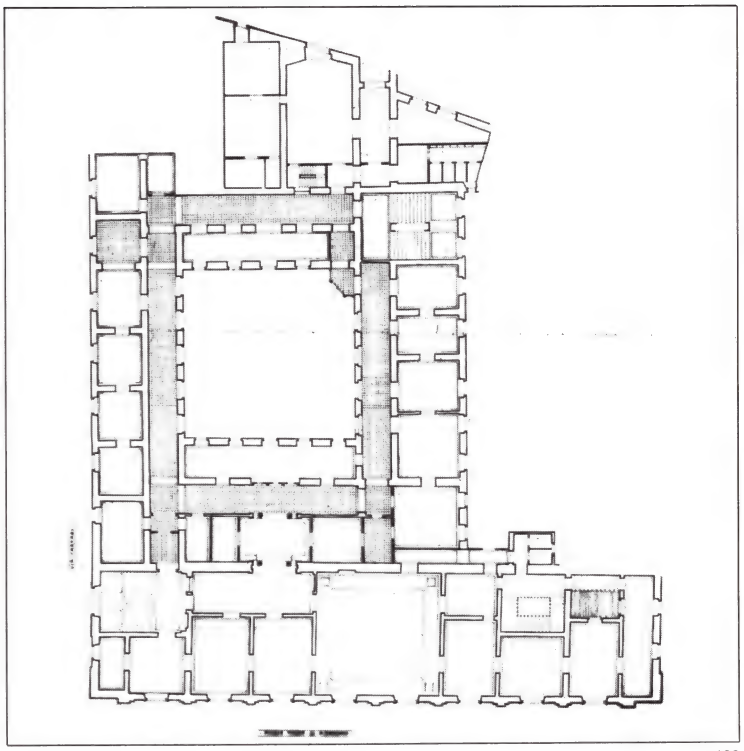
417



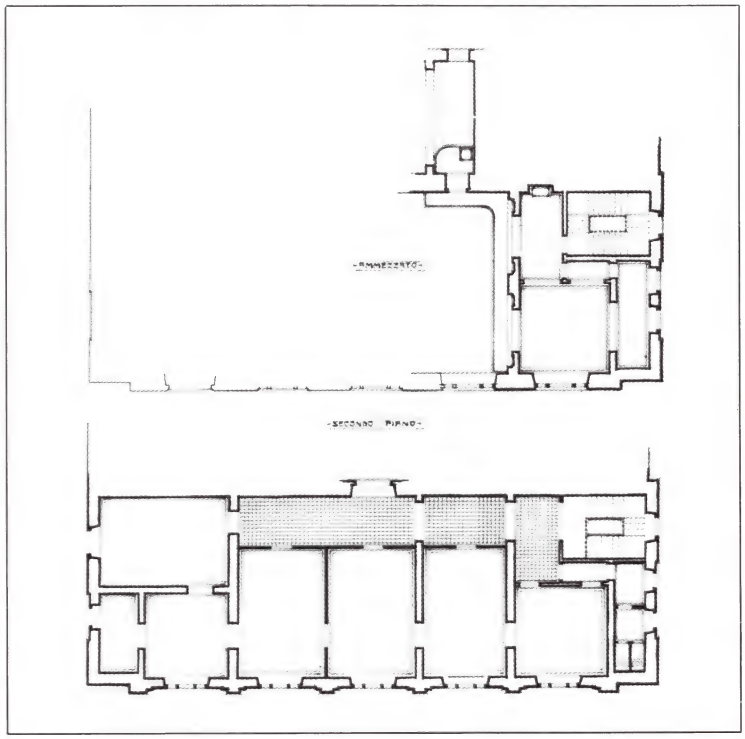
418



419

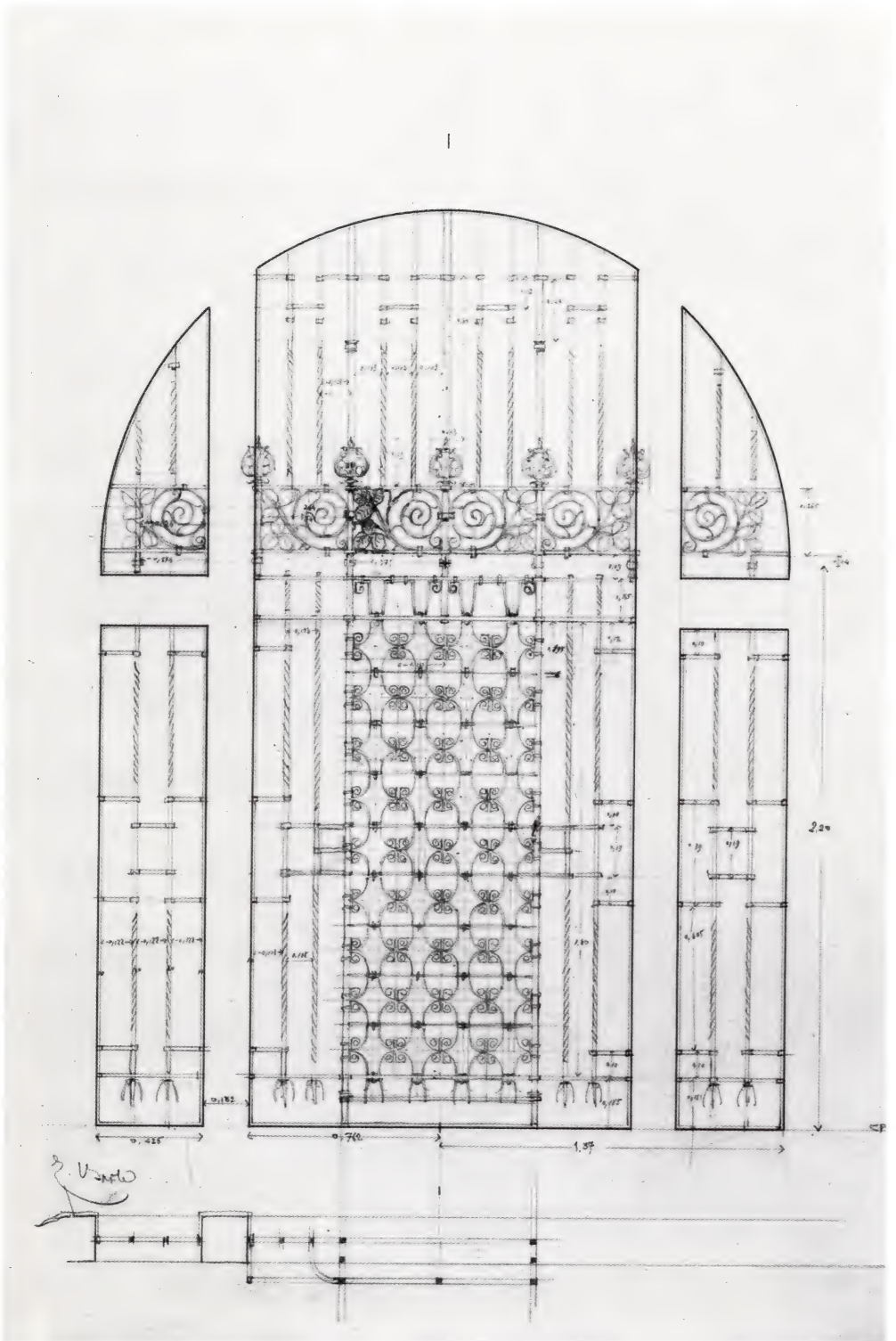


420

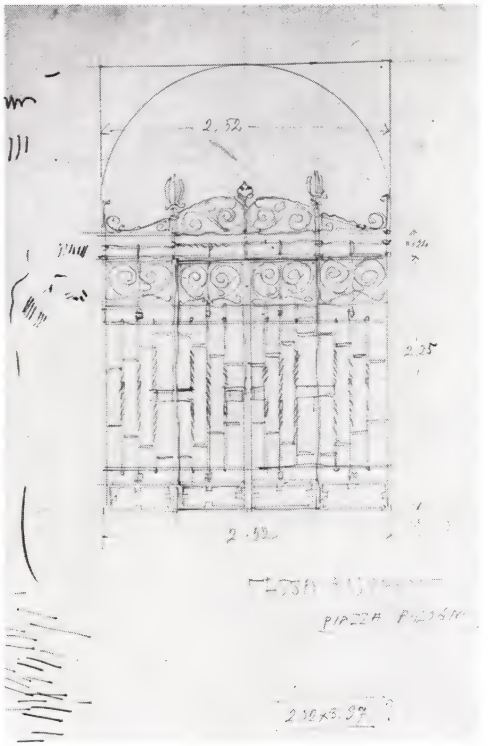


421

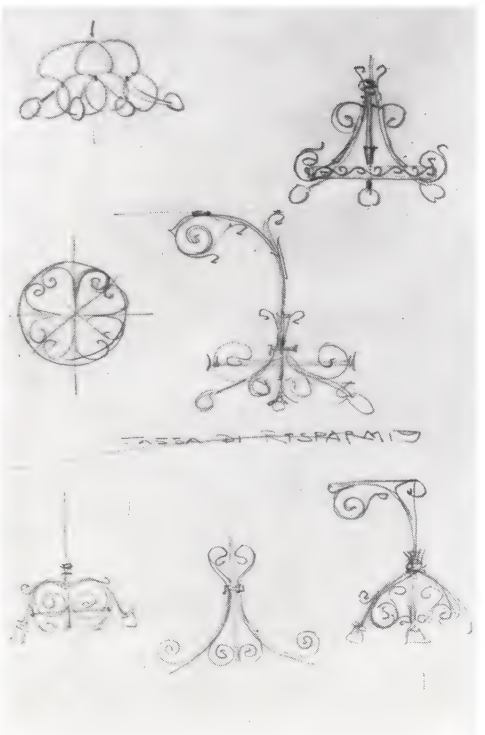
422. Schizzo dell'inferriata per finestra.
423. Schizzo quotato del cancello per la succursale di piazza Bologni.
424. Schizzi di lumi in ferro battuto.



422



423



424

425. Veduta esterna su piazza della Borsa.
426. Particolare esterno dell'angolo su piazza della Borsa.
427. Decorazioni e finestre del prospetto su piazza della Borsa.
428. Finestra a piano terra su piazza della Borsa.
429. Ingresso su piazza della Borsa.

425

426

427

4
CHANGE
PASSO
CARRABILE

430

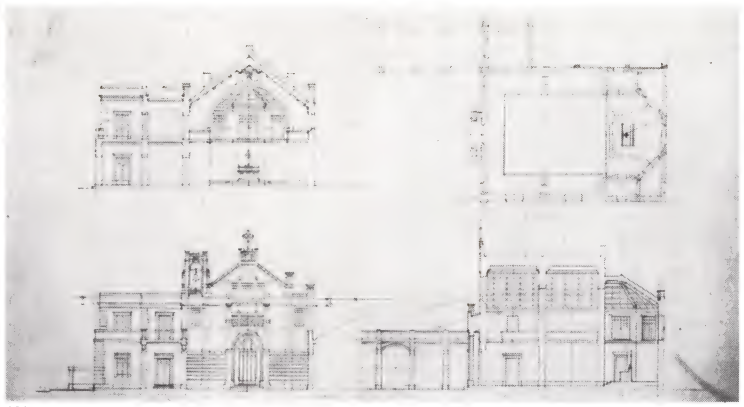
430. Sala riunioni.
431. Consolle, sala riunioni.
432. Particolare del piede del tavolo, sala riunioni.
433. Poltrona e divano della sala riunioni.

431

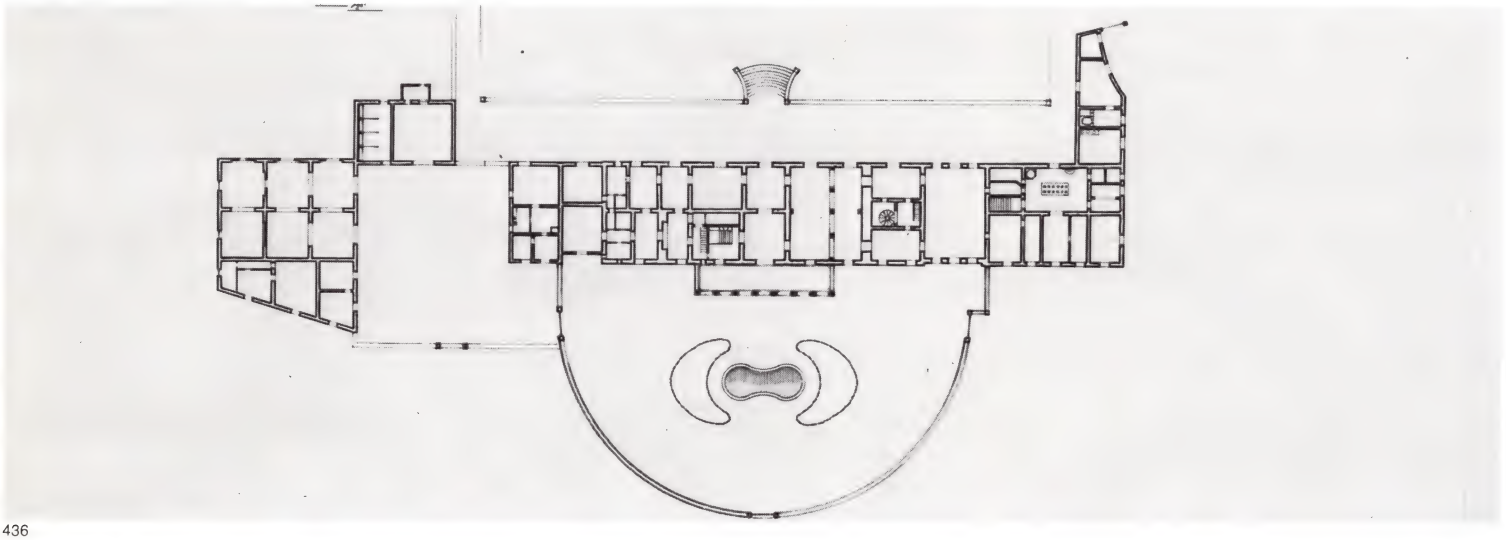
432

433

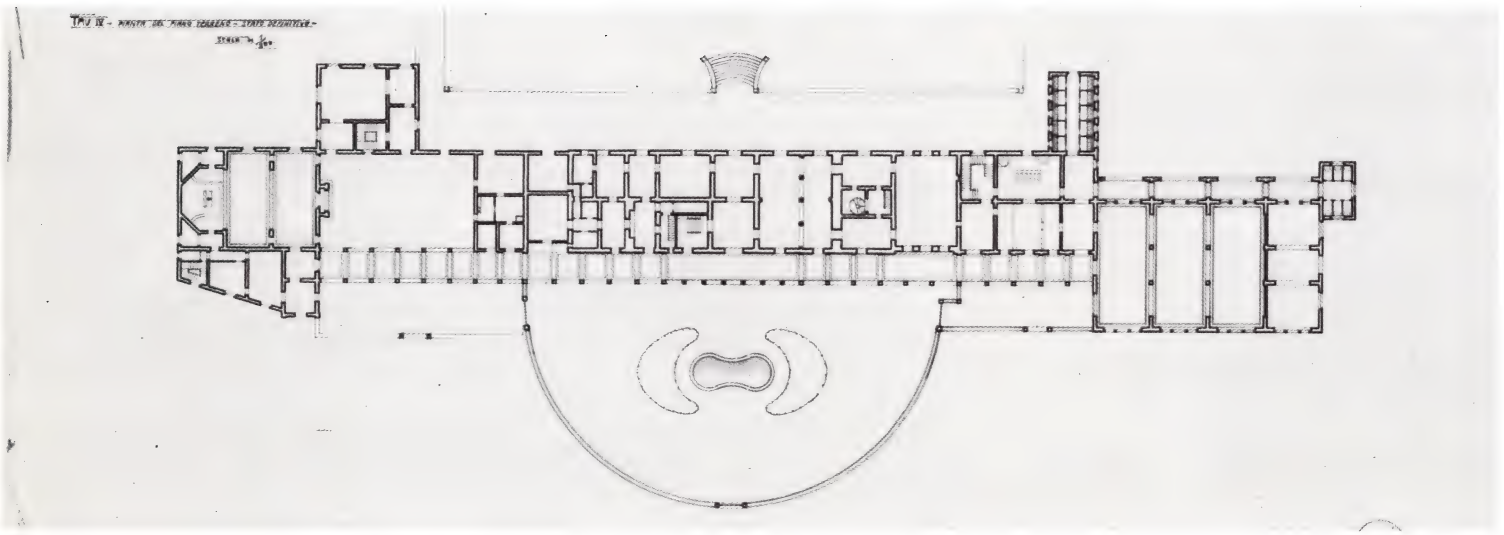
434



435



436



437

438

439

Palermo, istituto Pignatelli nella ex villa Florio ai Colli, 1908
(figg. 434-440)

Si tratta dell'ampliamento di un edificio preesistente con l'aggiunta di una serie di corpi di fabbrica trattati come padiglioni disposti secondo orientamenti ortogonali. Basile combina qui felicemente il tema del pilastro sporgente in alto e quello del timpano, spezzato in alto, secondo una moda diffusa in quegli anni in tutta Europa, da un inserto rettilineo.
Le suggestioni gotiche (contrafforti, pilastri angolari) si mescolano alla raggiera di conci e ad altri tipici sintagmi basiliani dimostrando una consapevole ripresa eclettica.

434. Prospetto.
435. Sezioni, prospetto e pianta della cappella.
436. Studio della pianta del piano terreno.
437. Pianta del piano terreno definitiva.
438. Particolare del prospetto.
439. Veduta della villa preesistente.
440. Veduta d'insieme della ristrutturazione.

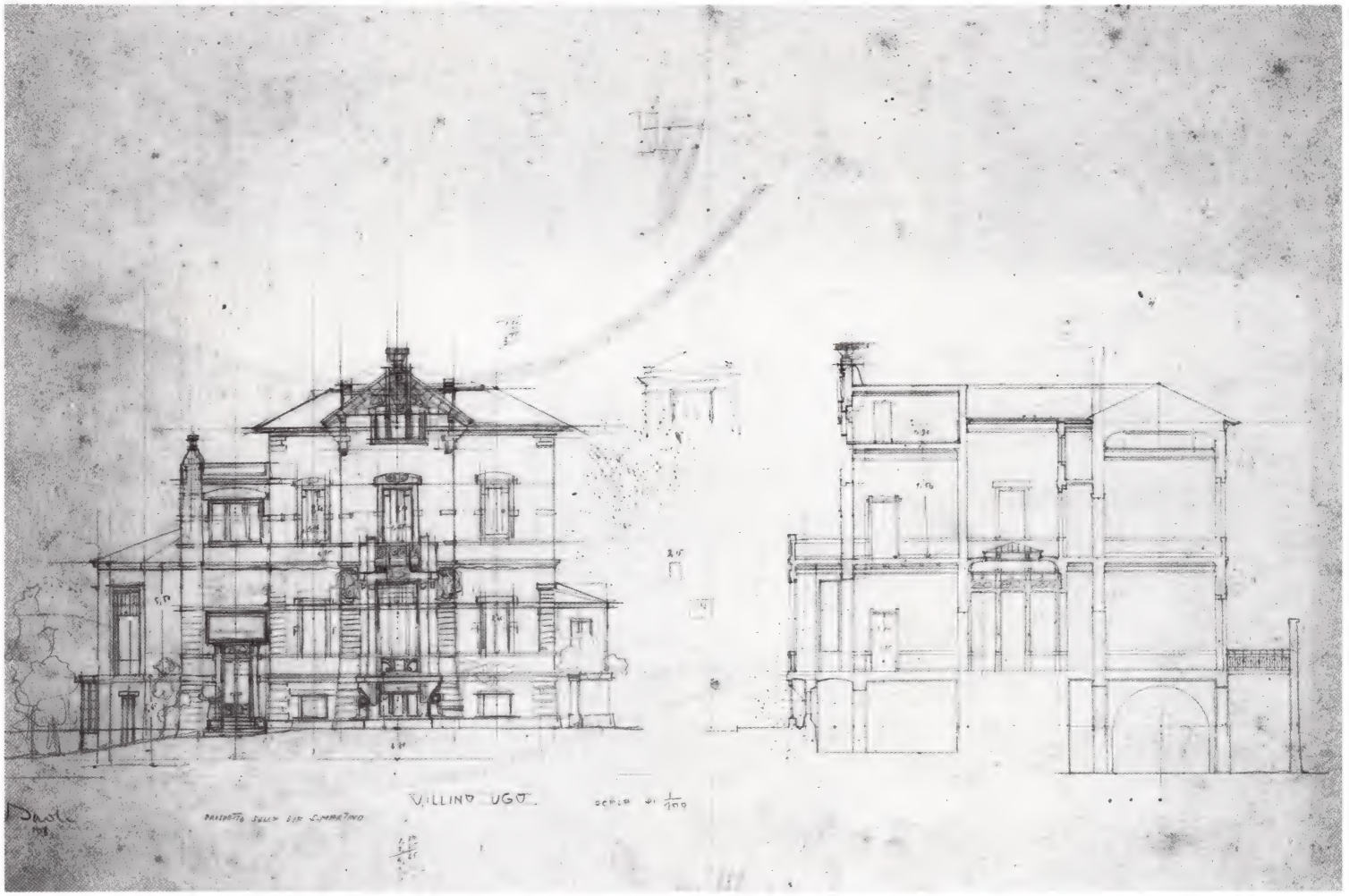
440

Palermo, villino Ugo (demolito), 1908 (figg. 441-443)

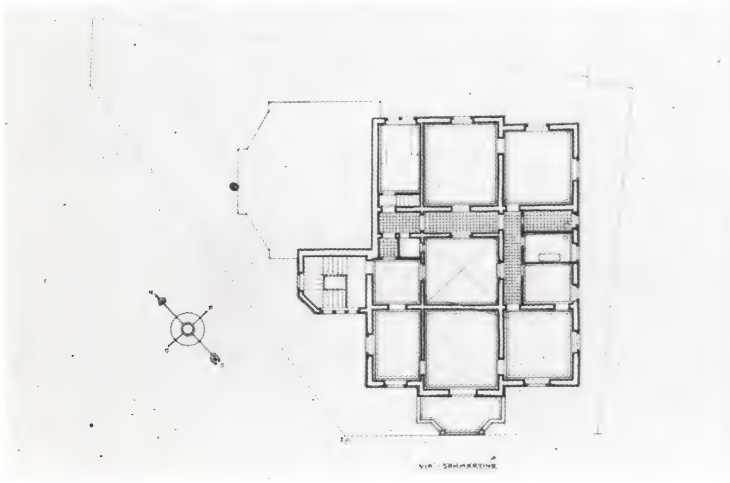
Il villino riassemblava con brio forme già sperimentate, ma in tono minore. Molto chiaramente espresso il tema delle dentature che spezzano le linee degli spigoli e quelle degli stipiti delle finestre esprimendo una sorta di attrazione reciproca delle parti contigue attraverso legamenti orizzontali "accennati" e interrotti.

Il lucernario sopra lo spazio centrale interno è tipico delle case di Horta a Bruxelles ed è una eccezione nell'opera di Basile.

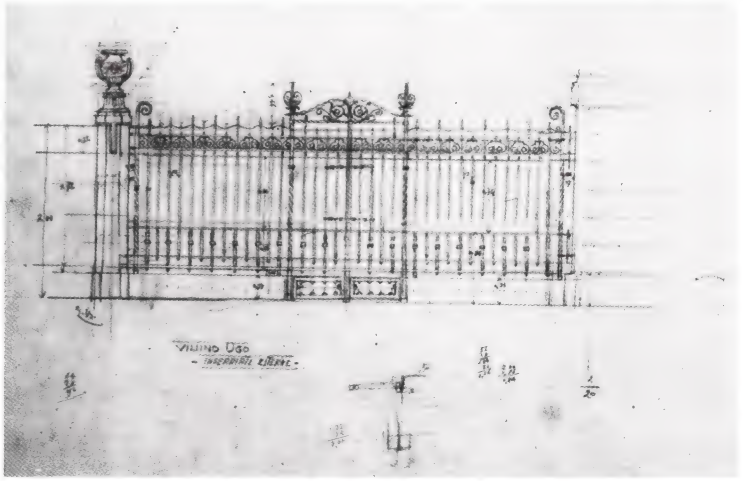
441. Prospetto su via S. Martino.
442. Pianta del piano terra.
443. Inferriate esterne.



441



442

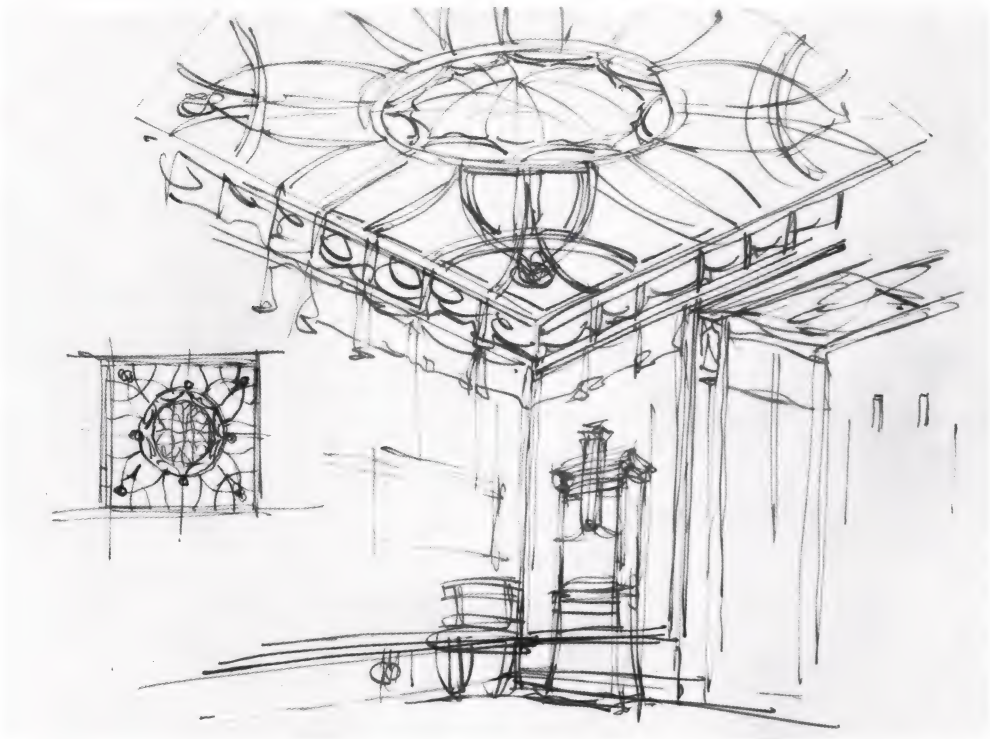


443

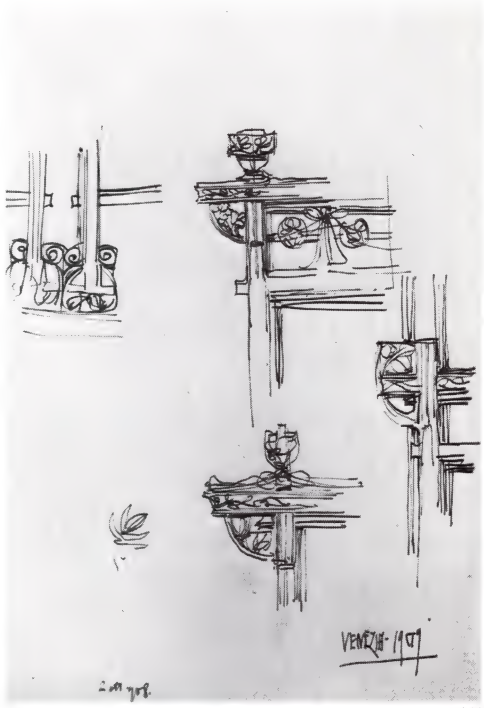
Venezia, decorazione della sala De Maria alla 7ª Esposizione Internazionale d'Arte, 1909 (figg. 444-450)

Lo schizzo della fig. 446, uno dei più belli di Ernesto, dimostra quanto sia ancora viva in lui, in questi anni, l'aspirazione verso una rielaborazione creativa di forme storiche. Nel soffitto il lucernario centrale sorge all'interno di una rete di membrature intrecciate che fa pensare ai solai di Pier Luigi Nervi, con le nervature disposte in corrispondenza delle curve isostatiche. Si tratta di un collegamento libero e imprevedibile sul piano orizzontale del soffitto, di ritmi verticali che percorrono le pareti e si collegano agli elementi dell'arredo.
Nella soluzione realizzata il soffitto si irrigidisce con un rigore che fa pensare ad esempi giapponesi.

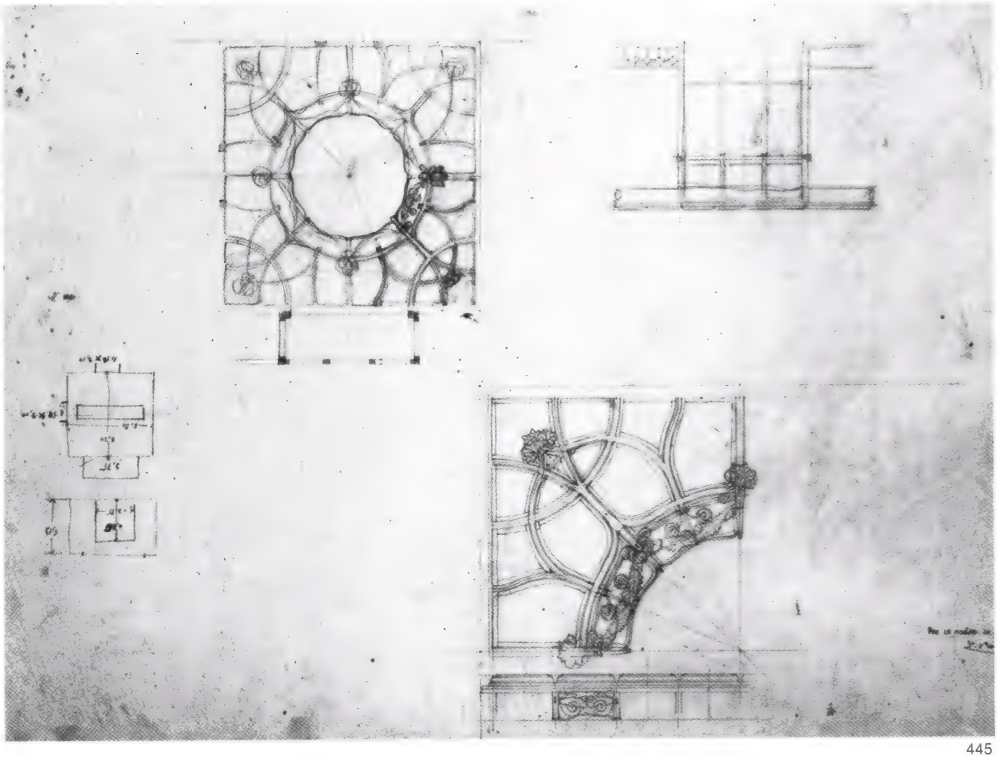
444. Schizzo prospettico.
445. Schizzo del soffitto.
446. Particolari di porte.
447. Schizzo di porta.



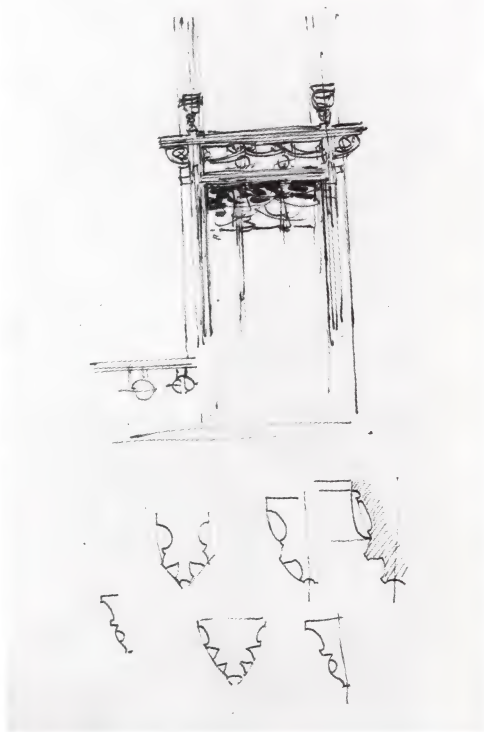
444



446



445

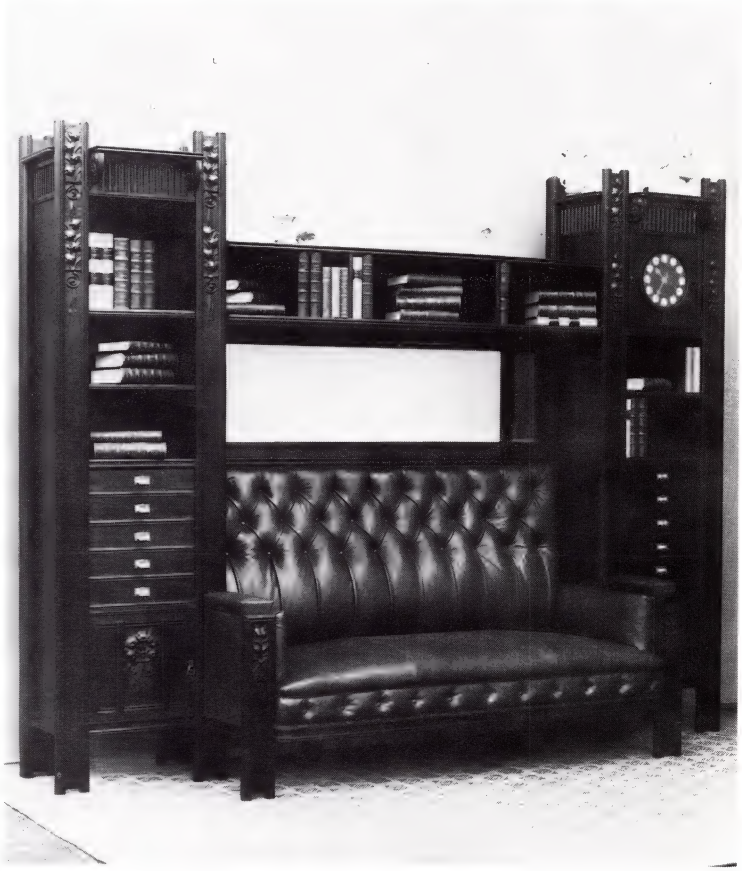


447

448. Veduta d'epoca della sala interna.
449. Porta cartelle e piccola libreria con cassetti.
450. Divano-libreria.

448

449



450

Roma, padiglione siciliano all'Esposizione di Roma, 1911
(figg. 451-452)

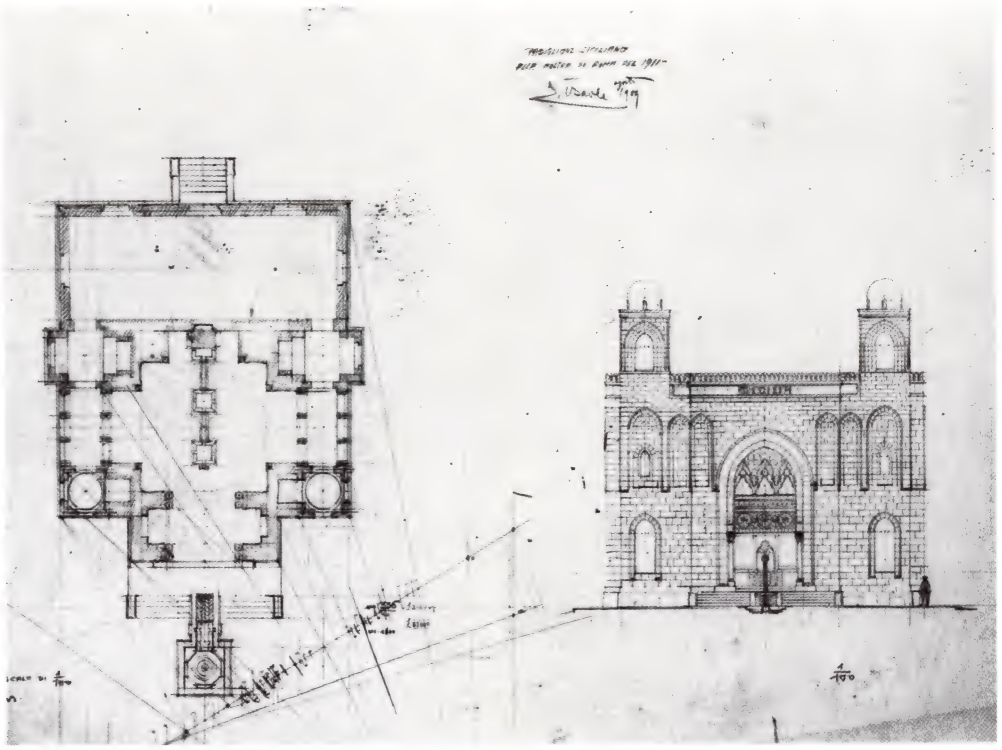
La derivazione dai prototipi siciliani è evidentissima e permette a Basile di riallacciarsi ai suoi omaggi giovanili alla tradizione islamica. Il taglio altissimo dell'arco centrale di ingresso consentiva fin dall'esterno la veduta del catino absidale decorato a Muquarnas. Lo stile "regionale" era d'obbligo in una esposizione in cui l'architettura moderna era completamente emarginata, rappresentata solo dalla eccezione qualificatissima del padiglione austriaco di Joseph Hoffmann

451. Pianta e prospetto.
452. Sezione.

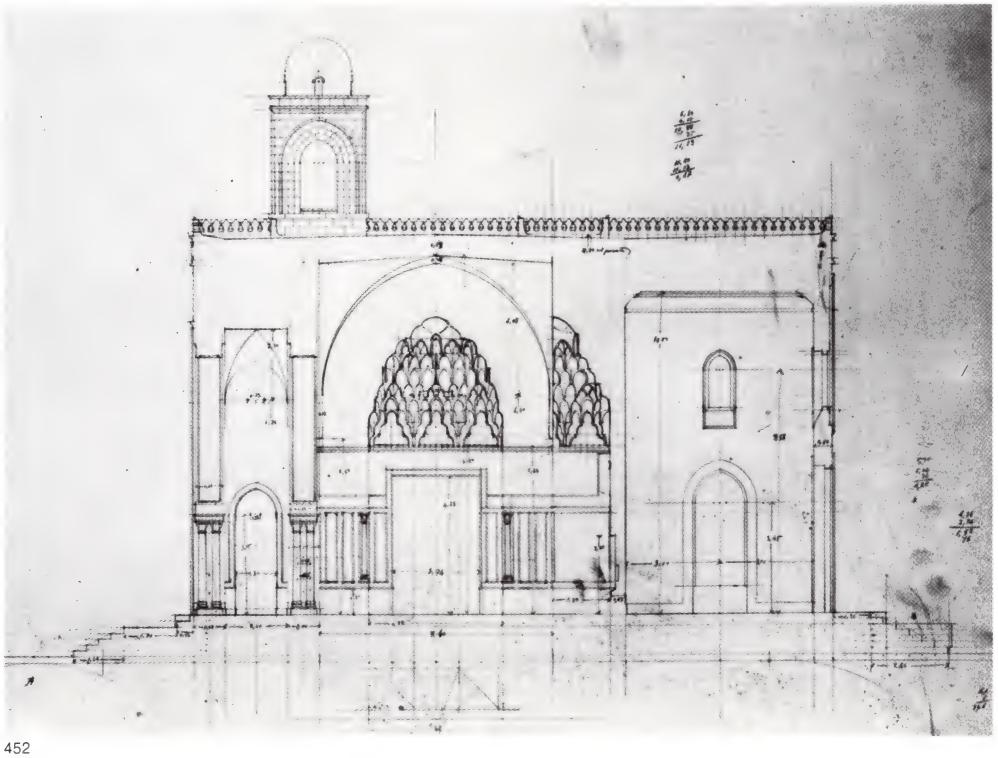
Mondello, villino Lentini, 1910 (fig. 453)

Basile recupera qui stranamente lo slancio curvilineo dei progetti dei primi anni del secolo. È un ripercorrere all'indietro, forse su richiesta del committente, un percorso che, proprio in quegli anni, sembrava definitivamente concluso rispetto a una svolta, ormai generale, nell'indirizzo del gusto.
Il fregio a onde parallele è però una citazione di opere viennesi più o meno degli stessi anni. Il disegno sulla sinistra del foglio sembra riferirsi ad un altro edificio, probabilmente il palazzo Paternò.

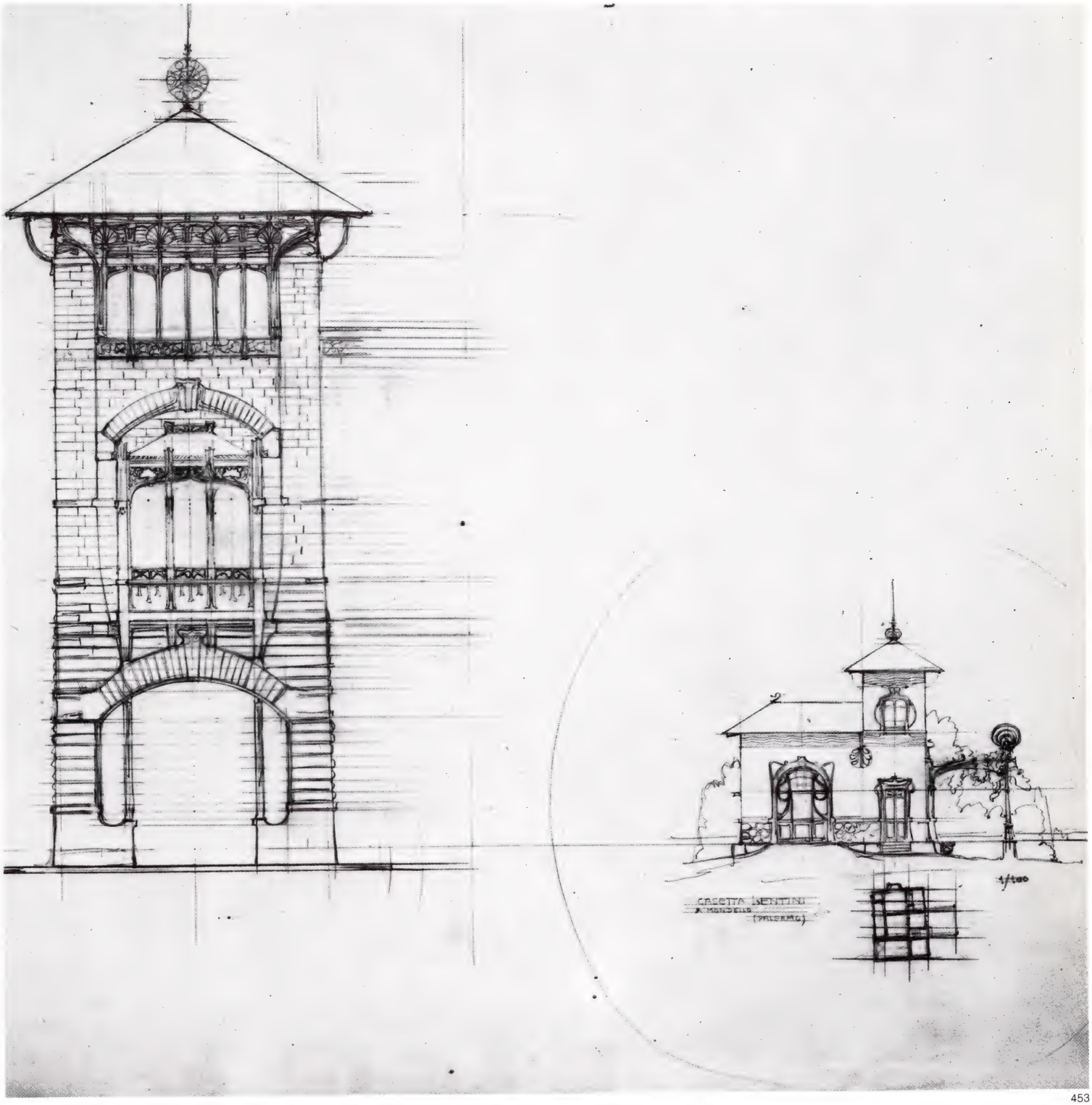
453. Particolare della torretta e prospetto.



451



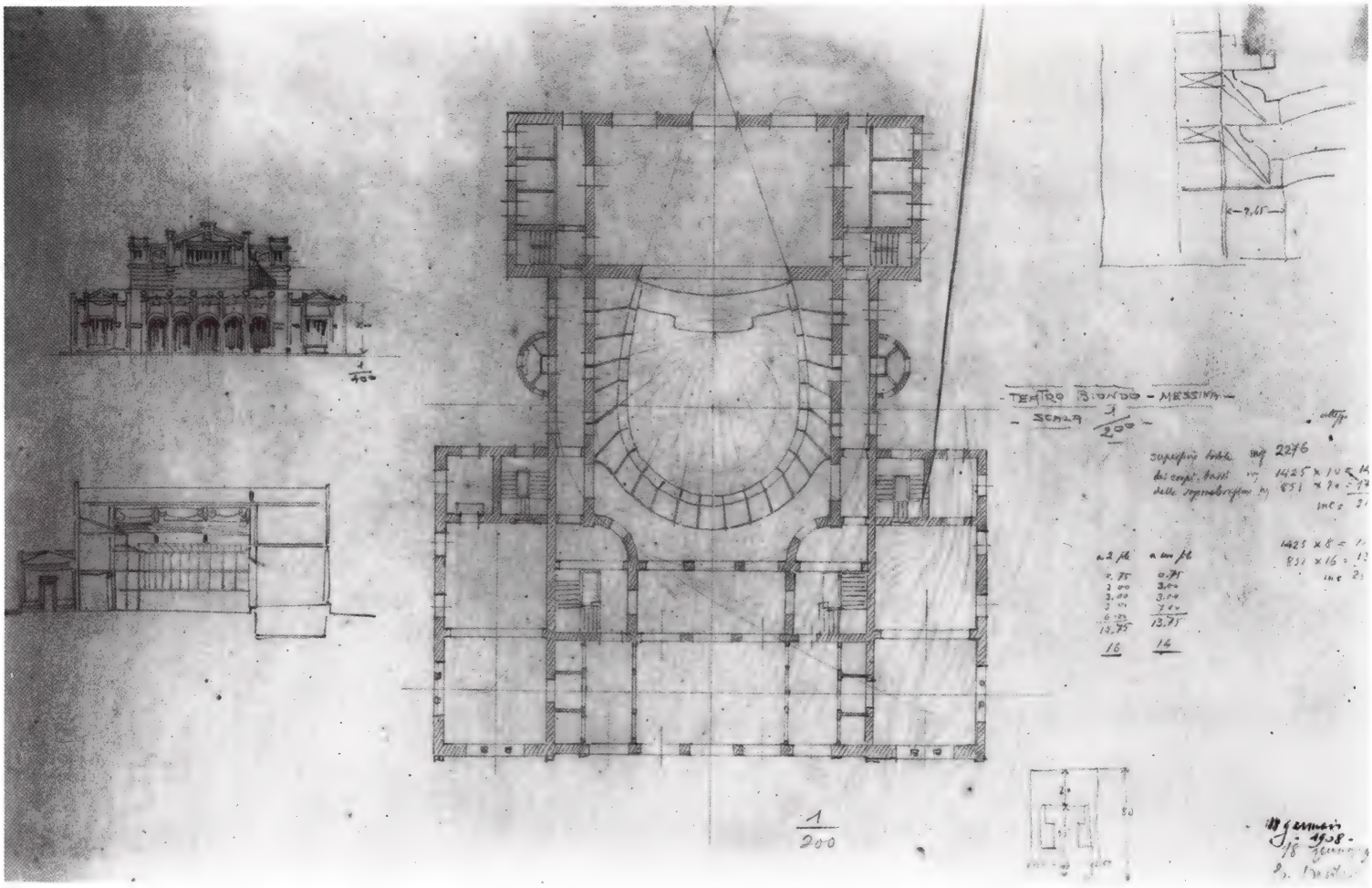
452



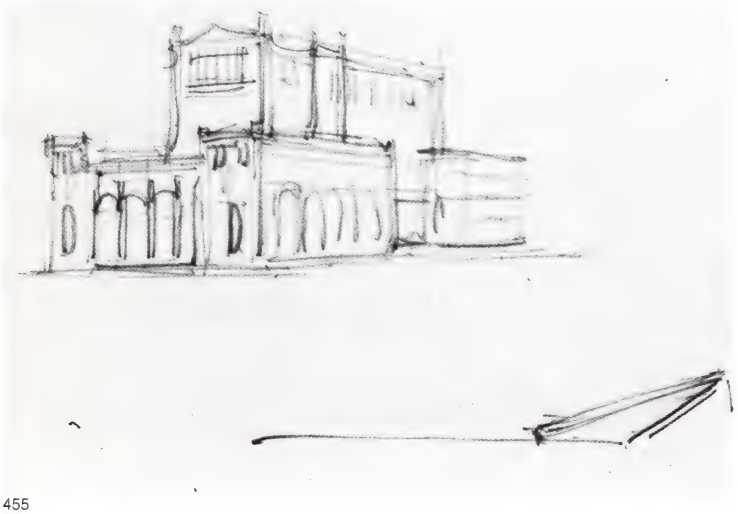
453

Messina, progetto per teatro, 1912 (figg. 454-458)

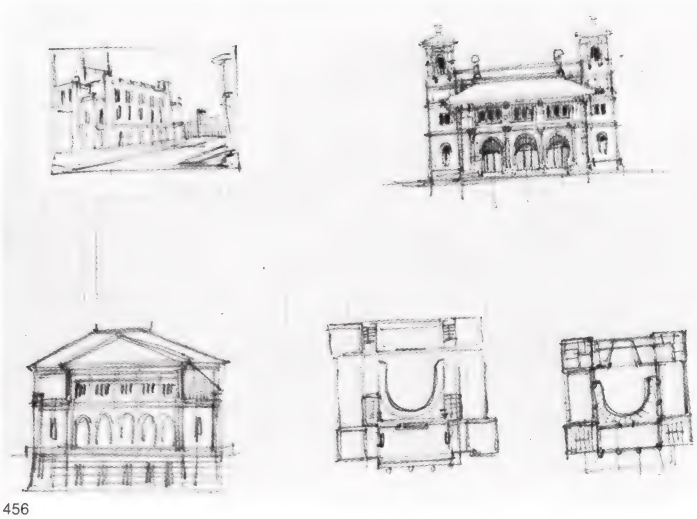
Nella serie di disegni dedicati al tema del teatro, Basile oscilla tra forme più convenzionali e tentativi di rinnovamento. Le soluzioni più interessanti sono la volumetria articolata dello schizzo della fig. 455 e l'elegante arco scenico della fig. 458 in cui sono anticipati i temi del chiosco Ribaudo in piazza Castelnuovo.



454

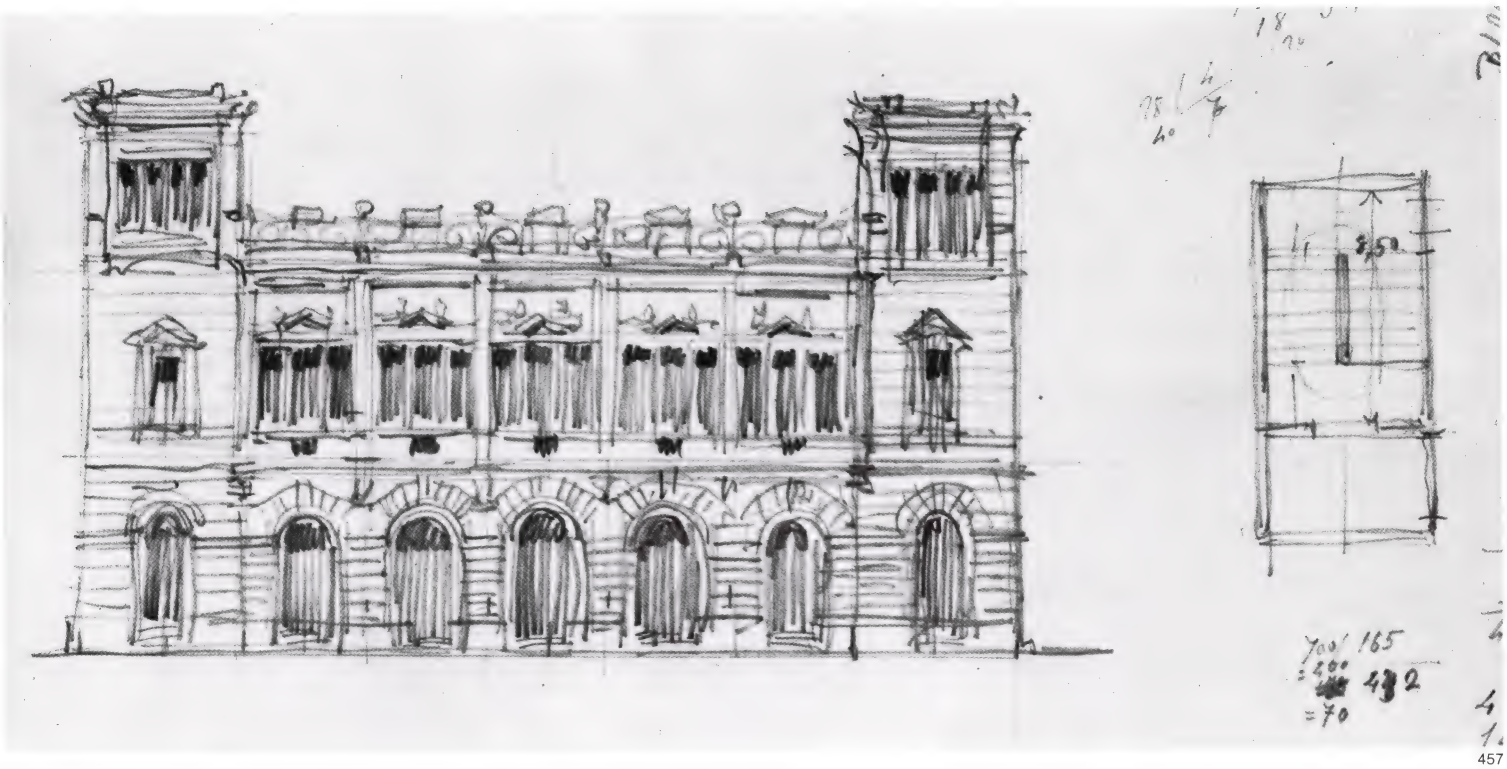


455

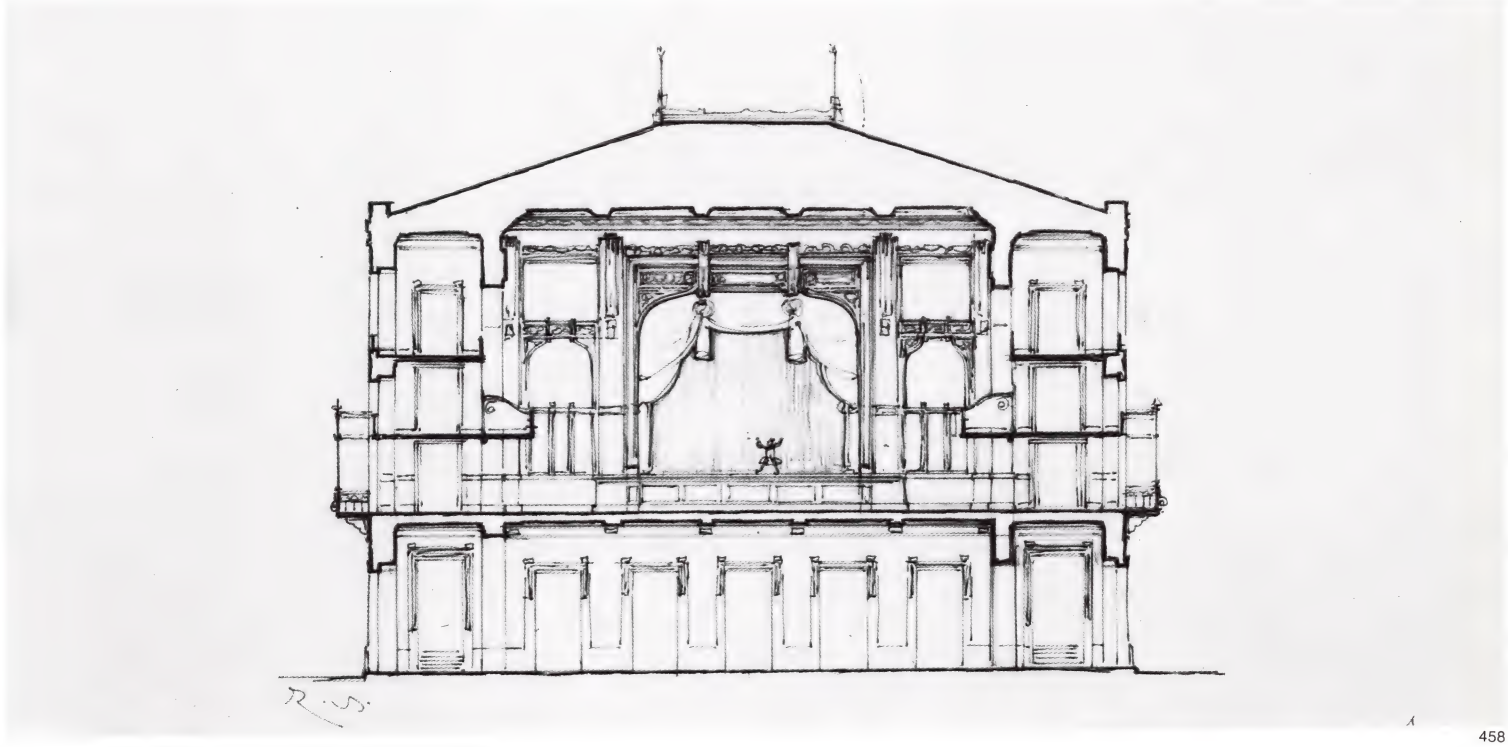


456

454. Pianta.
455. Schizzo prospettico.
456. Schizzi di pianta e di prospetto.
457. Schizzo del prospetto.
458. Sezione longitudinale.



457

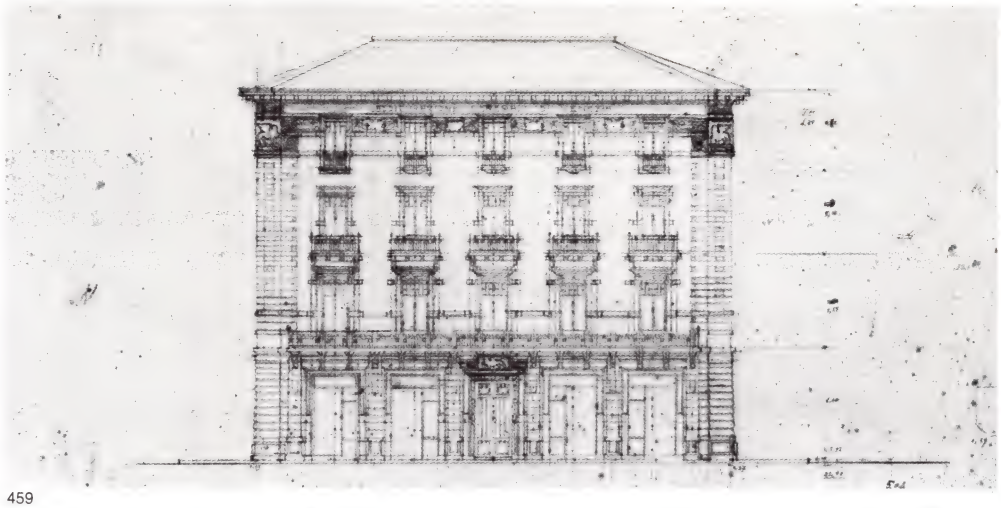


458

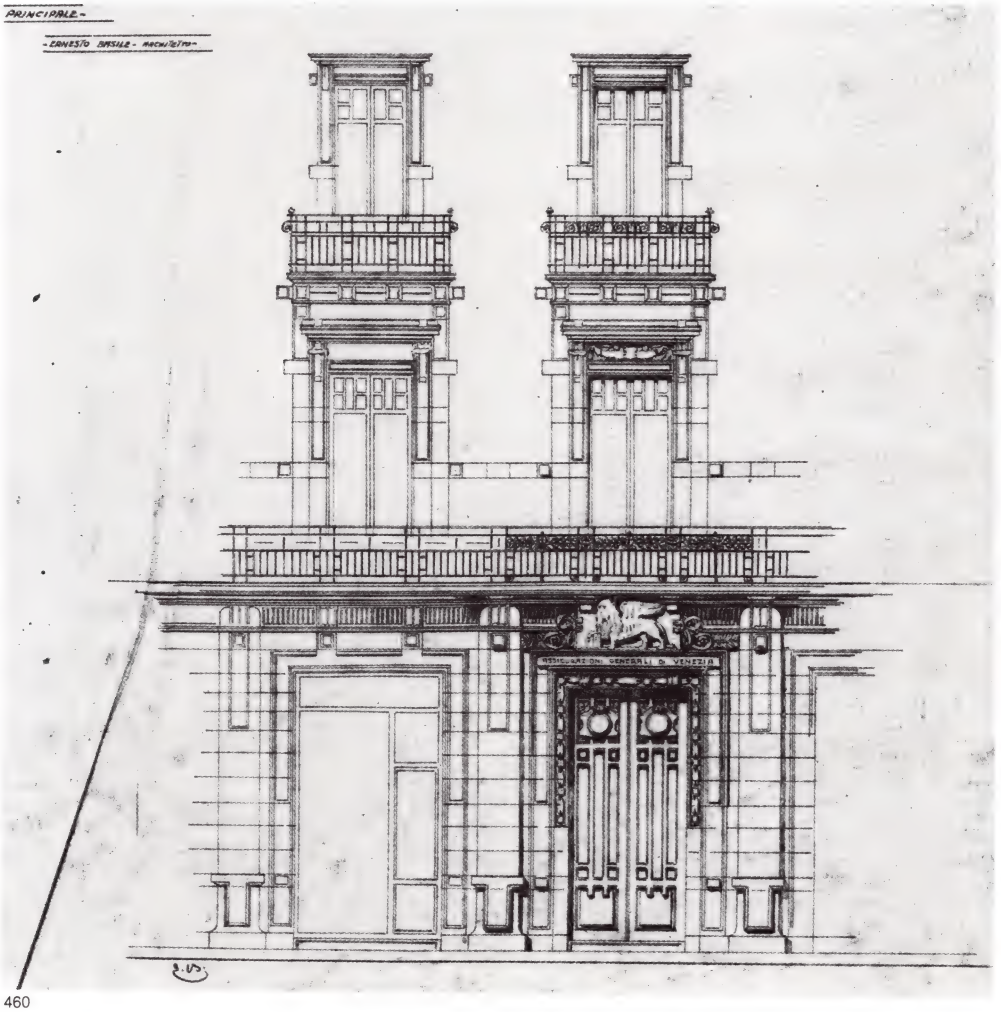
Palermo, palazzo delle Assicurazioni Generali di Venezia, 1912
(figg. 459-465)

L'impostazione volumetrica assai convenzionale segna l'abbandono di una tematica che aveva portato Basile a rifiutare la chiusura prospettica delle grandi cornici terminali. L'eleganza profusa nel disegno delle finestre e dei bugnati non riesce a dotare l'edificio di una identità architettonica.

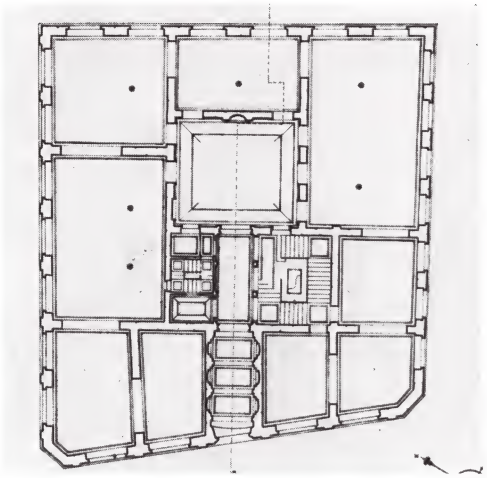
459. Studio di prospetto su via Roma.
460. Particolare del prospetto principale.
461. Pianta del piano terra.
462. Pianta del primo piano.
463. Piante del secondo e terzo piano.
464. Veduta esterna.
465. Particolare del basamento.



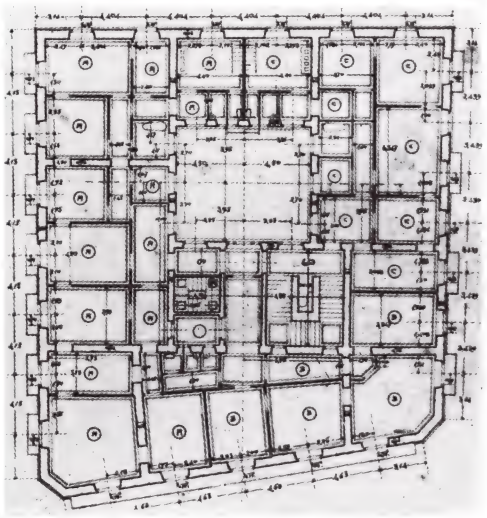
459



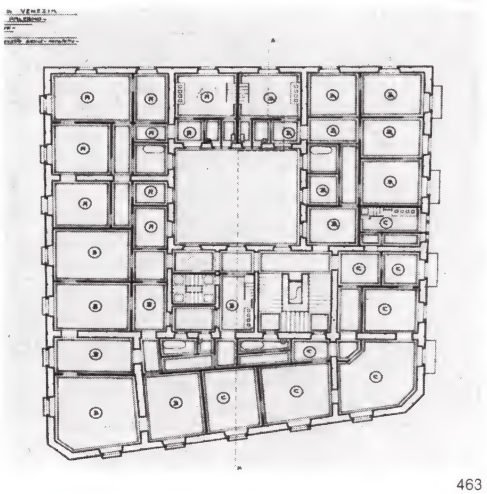
460



461



462



463

464

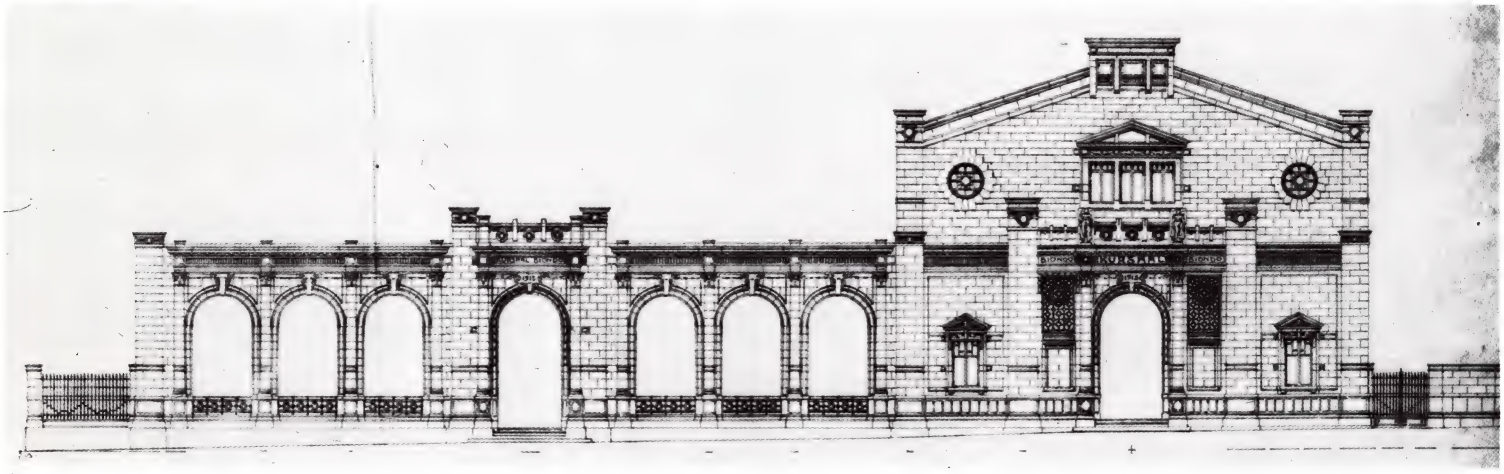
465

Palermo, Kursaal Biondo, 1913-1914 (figg. 466-473)

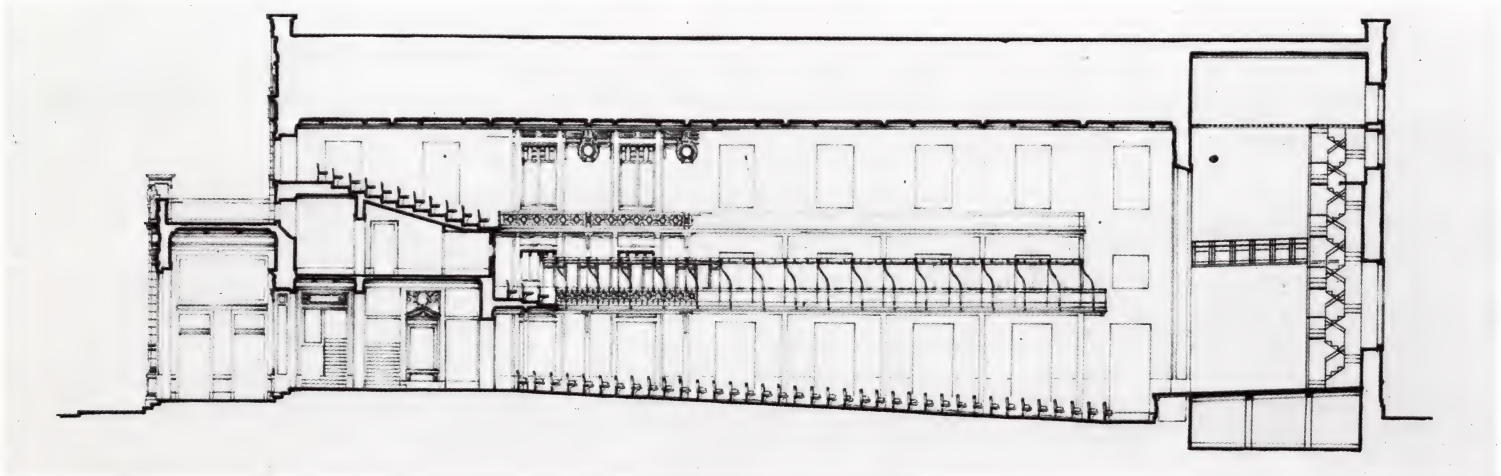
Alle soglie della guerra Basile riprende i temi, già affrontati nell'istituto Pignatelli, del collegamento tra il pilastro angolare e il timpano, interrotto in alto da un coronamento rettilineo. È un'opera eclettica in cui le due parti della facciata non riescono a porsi in un convincente rapporto prospettico. Anche la sala è trattata con rigidezza senza per nulla modellare lo spazio interno.

466. Schizzo di prospetto.
467. Prospetto sulla via E. Amari.
468. Sezione longitudinale.

466

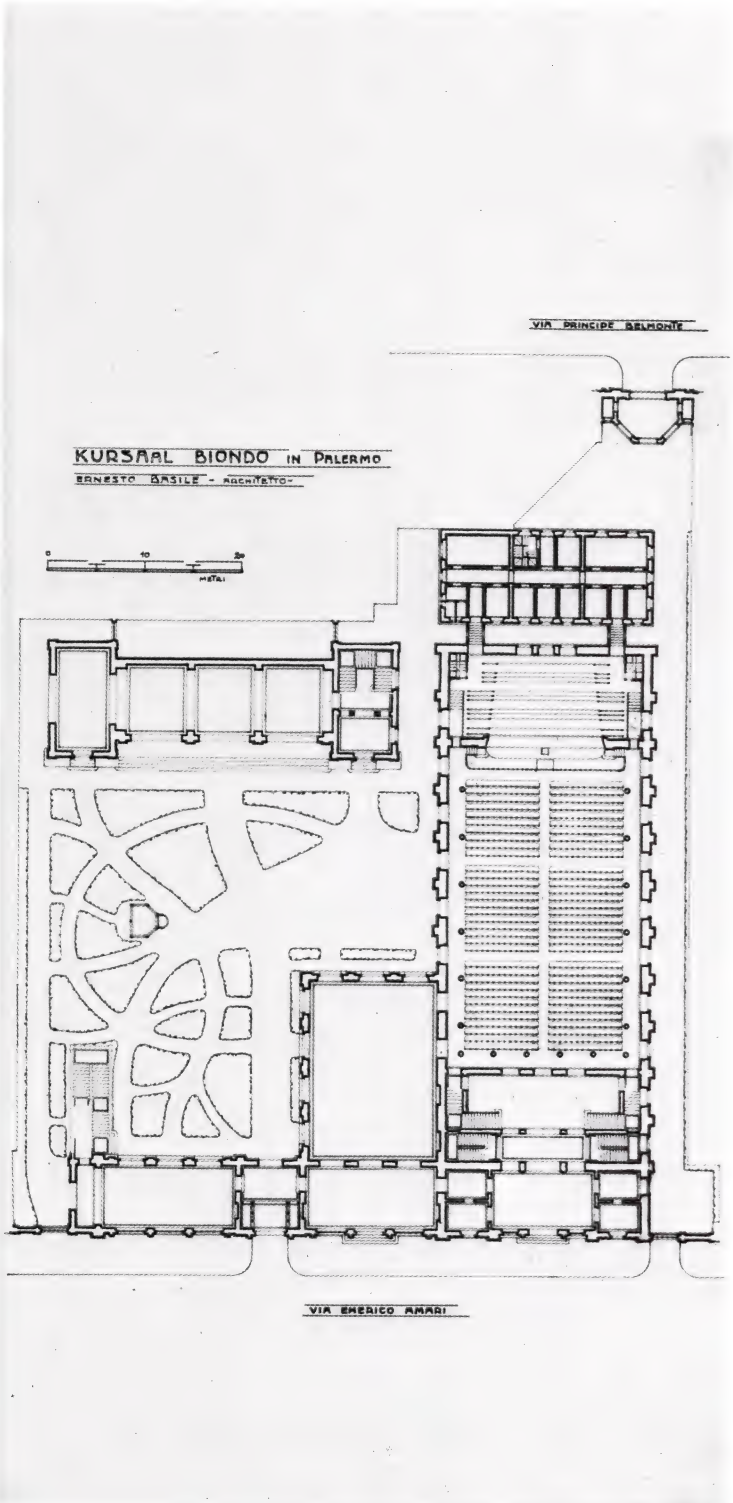


467

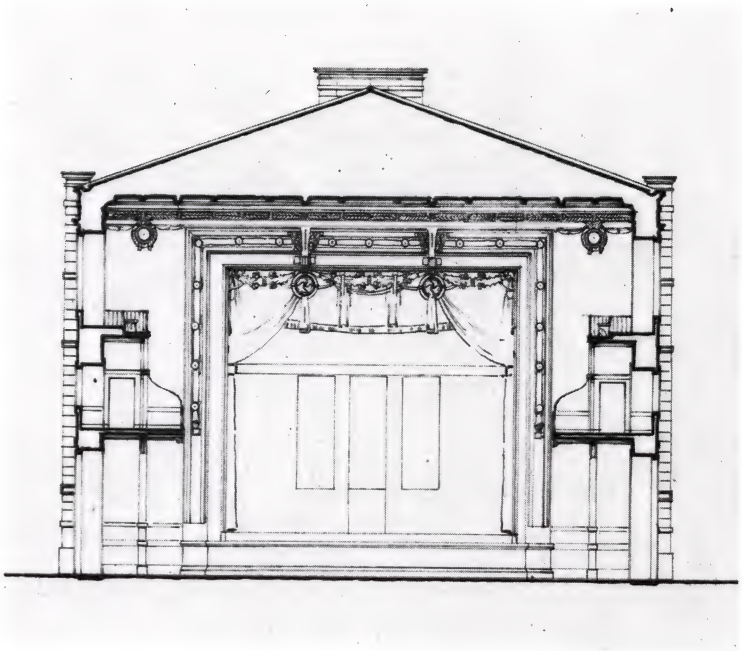


468

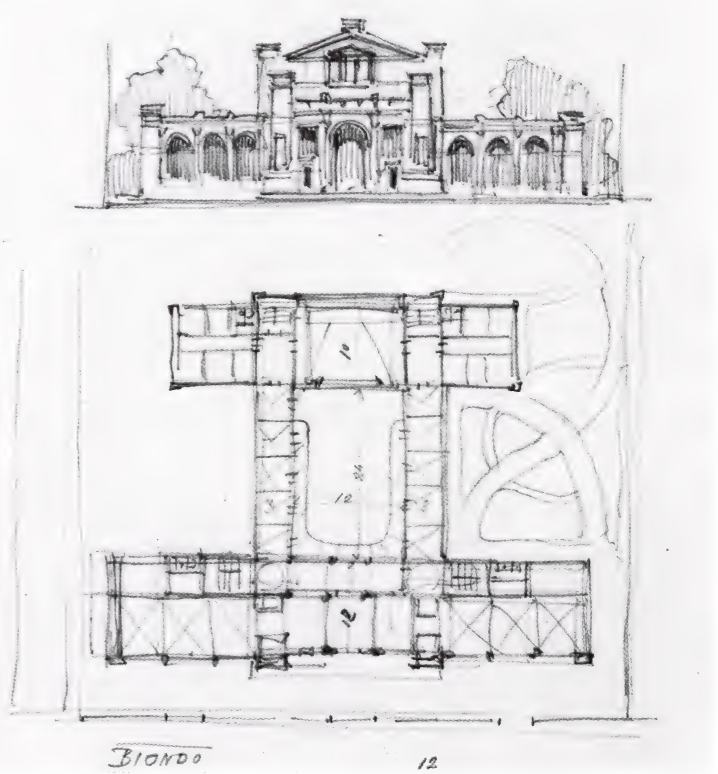
469. Pianta del piano terra.
470. Sezione trasversale.
471. Schizzo quotato di pianta e prospetto.



469



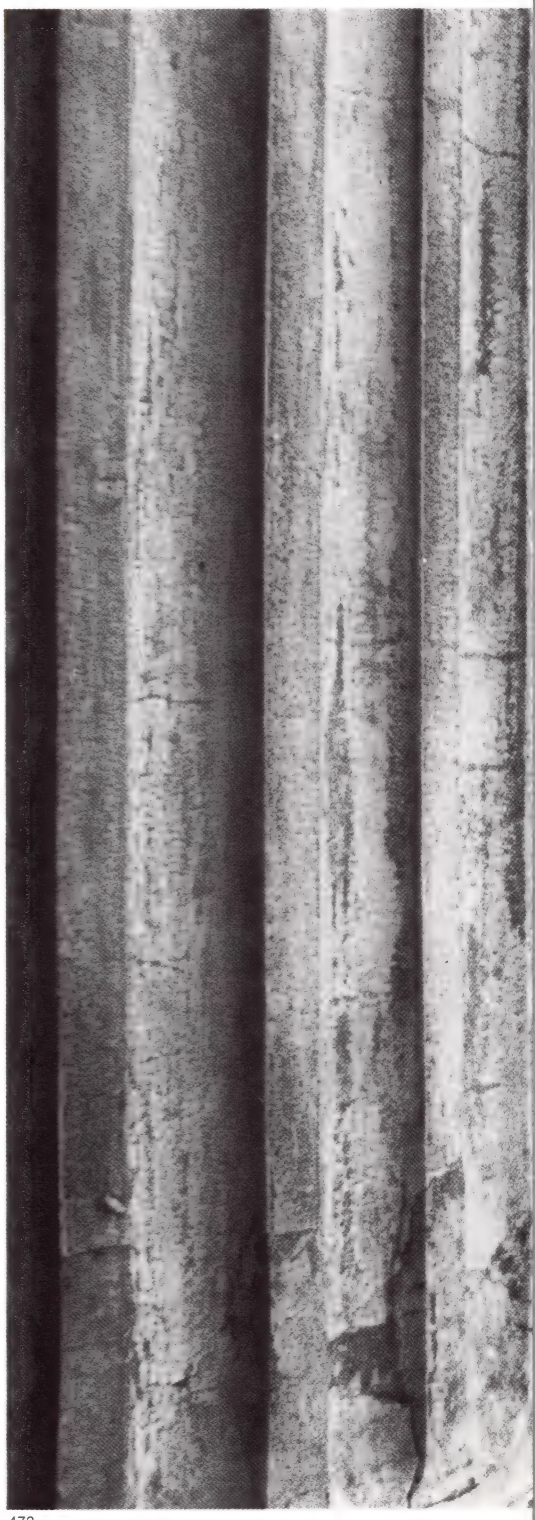
470



471

472. Particolare del prospetto.
473. Veduta d'insieme del prospetto.

472



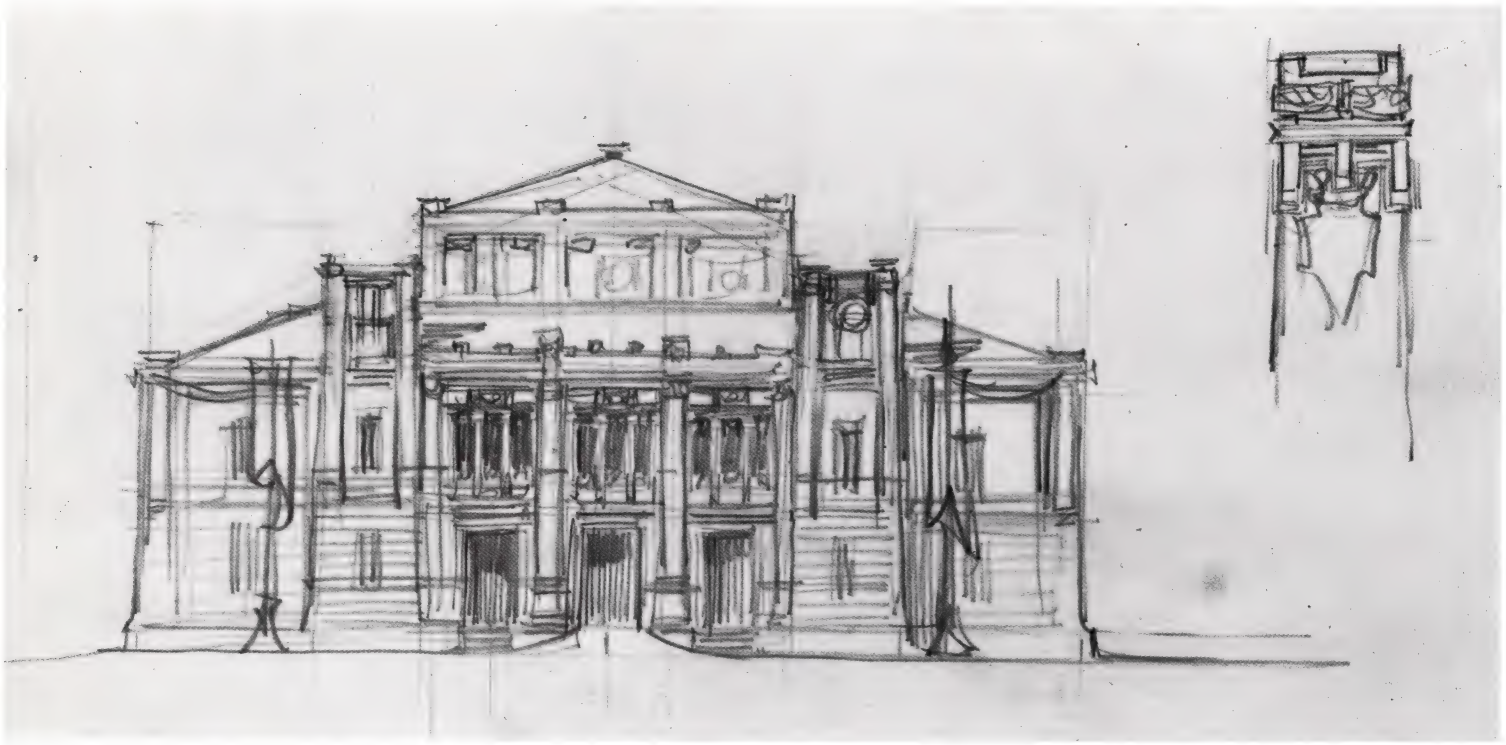
473

NAZIONALE
GIORNALE DI SICILIA

Reggio Calabria, progetto del palazzo municipale, 1914
(figg. 474-478)

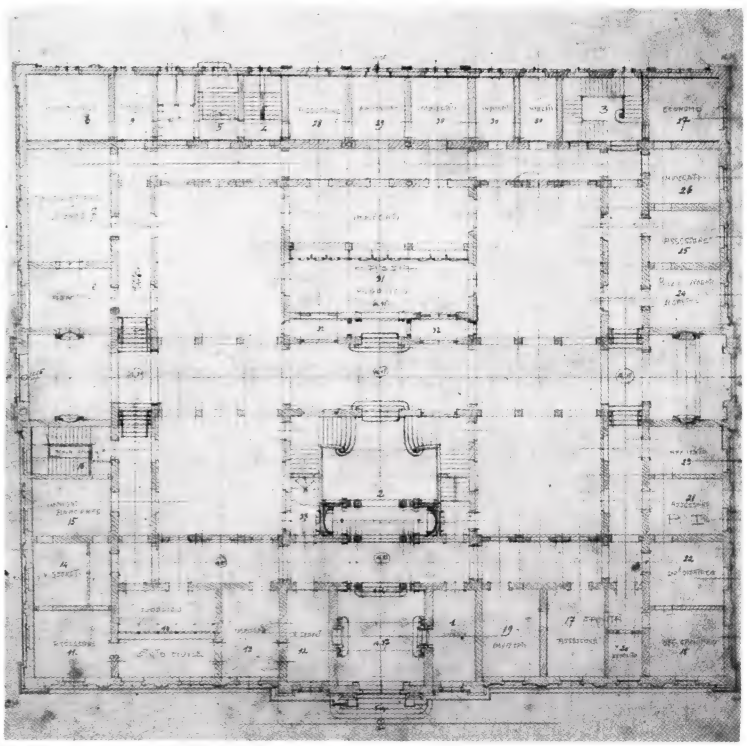
Ancora un'opera di dignitosa oratoria, con particolari impeccabili ma senza più le contraddizioni e l'accento drammatico del municipio di Licata e del castello di Spaccaforno.

474. Schizzo del prospetto.
475. Particolare del prospetto definitivo.
476. Pianta del piano terreno.
477. Prospetto principale.
478. Particolare del prospetto principale.



474

475

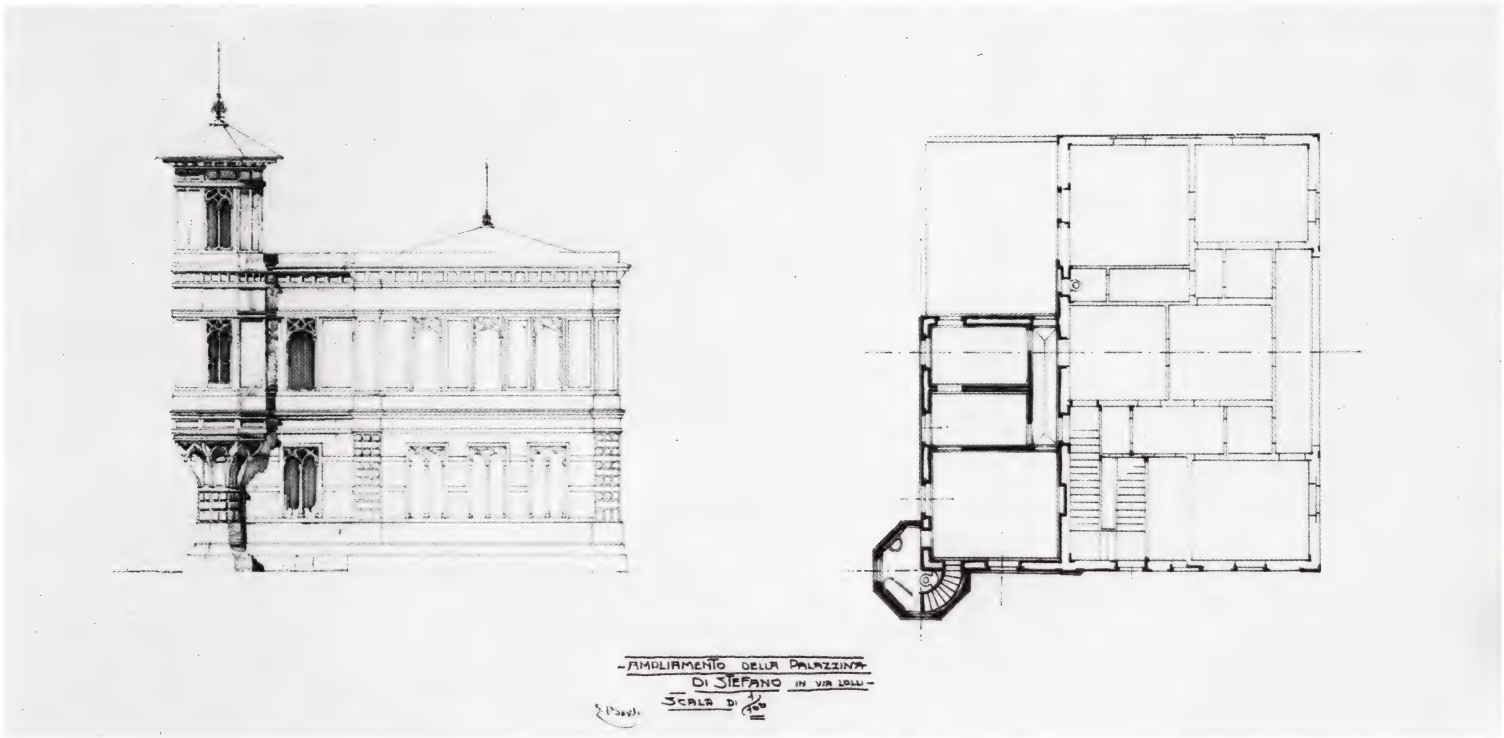


476

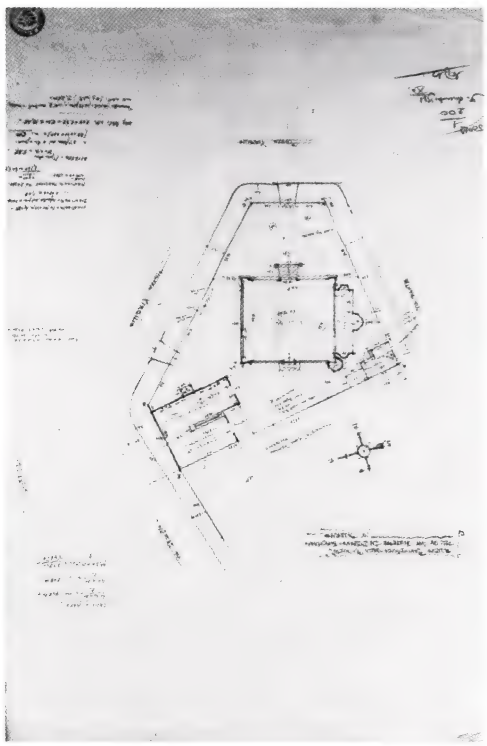
Palermo, villino Favaloro, 1914 (figg. 479-484)

Il tema della torre ottagona è elaborato in perfetta sintonia con l'opera geniale del padre riprendendo il disegno elegante della transenna inserita nella parte alta dei vani.

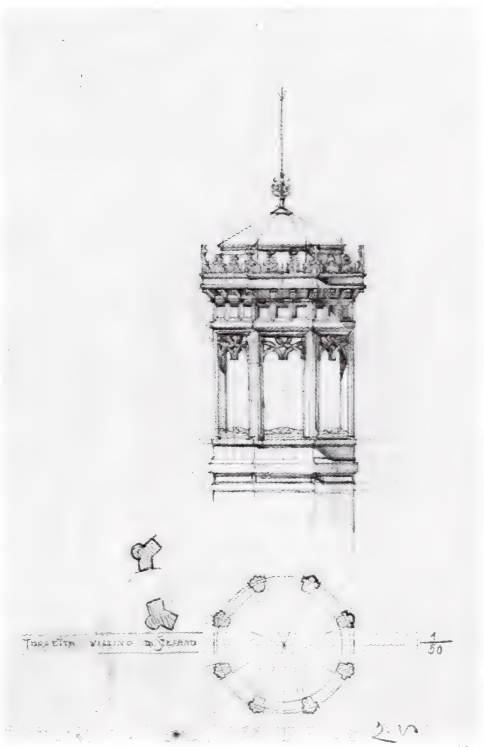
479. Schizzi di pianta e prospetto.
480. Rilievo planimetrico.
481. Schizzo della torretta, pianta e prospetto.
482. Veduta esterna della torretta.



479



480



481

482

483. Veduta esterna del belvedere.
484. Particolare esterno del belvedere.

483

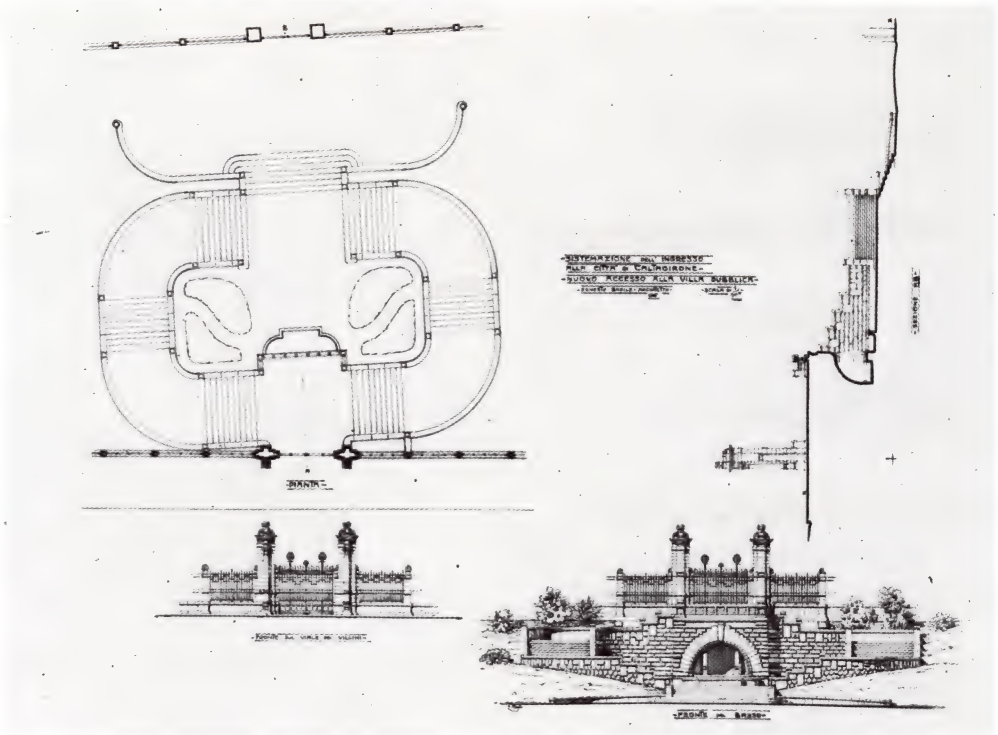
Caltagirone, progetto per l'ingresso in città, 1915 (figg. 485-486)

485. Studi per pianta e recinzione.
486. Pianta e fontana.

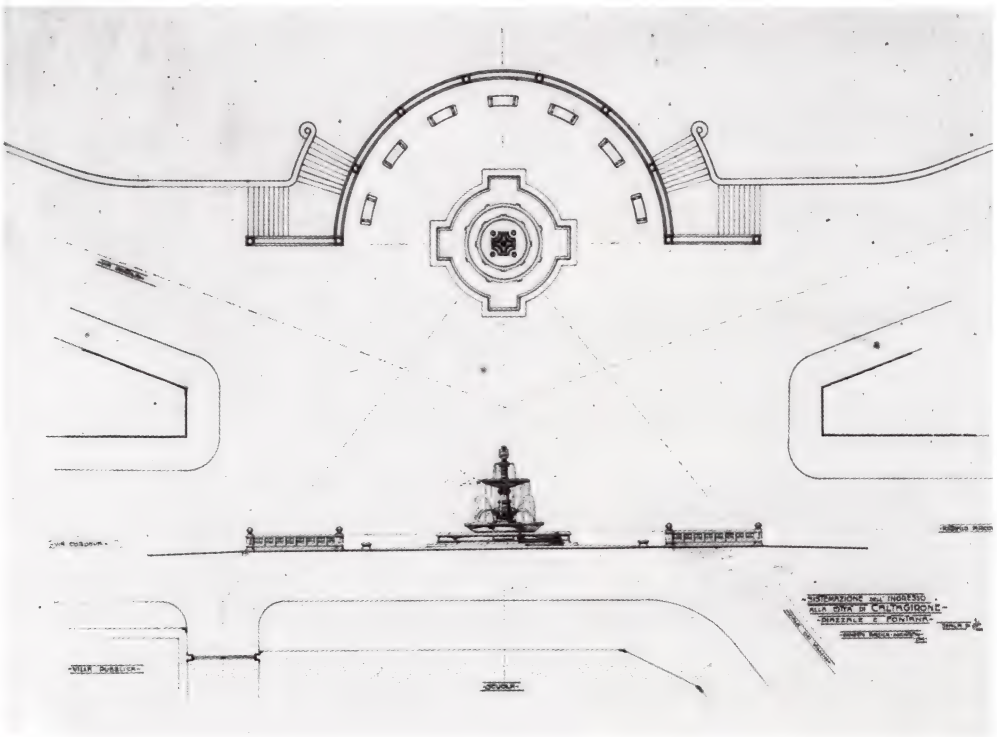
Palermo, chiosco Ribaudo in piazza Castelnuovo, 1916
(figg. 487-493)

È il canto del cigno di Basile come creatore di forme e dimostra nel maestro ormai sessantenne una energia intellettuale che sembra preludere a un nuovo periodo di grazia.
Il punto di partenza è una struttura cruciforme coperta da un tetto amplissimo simile a quello, così caratteristico, delle fontane turche ripreso in più occasioni da Raimondo D'Aronco. L'elemento base, ripetuto sia come struttura verticale che come travatura orrizontale, è la voluta o meglio la fascia che si trasforma in voluta. È lo stesso elemento che ritroviamo nelle scale minori di Montecitorio, uno dei sintagmi più rigorosi del linguaggio di Basile. L'adozione di questo elemento consente all'architetto la scomposizione del volume in un intreccio di tensioni lineari, rappresentate nella loro autonomia e nella loro influenza reciproca "a distanza". Nel soffitto esterno riappare il motivo di fluenze lineari già sperimentato nel primo progetto per la sala De Maria a Venezia.
Un motivo di membrature che obbediscono a complesse leggi di simmetria ed offrono all'occhio un'affascinante occasione ludica. È interessante notare la coincidenza della forma a imbuto degli ingressi con la porta borrominiana di S. Maria dei Sette Dolori. Un riferimento diretto che potrebbe essere anche un indizio di comune interesse per il linguaggio gotico.

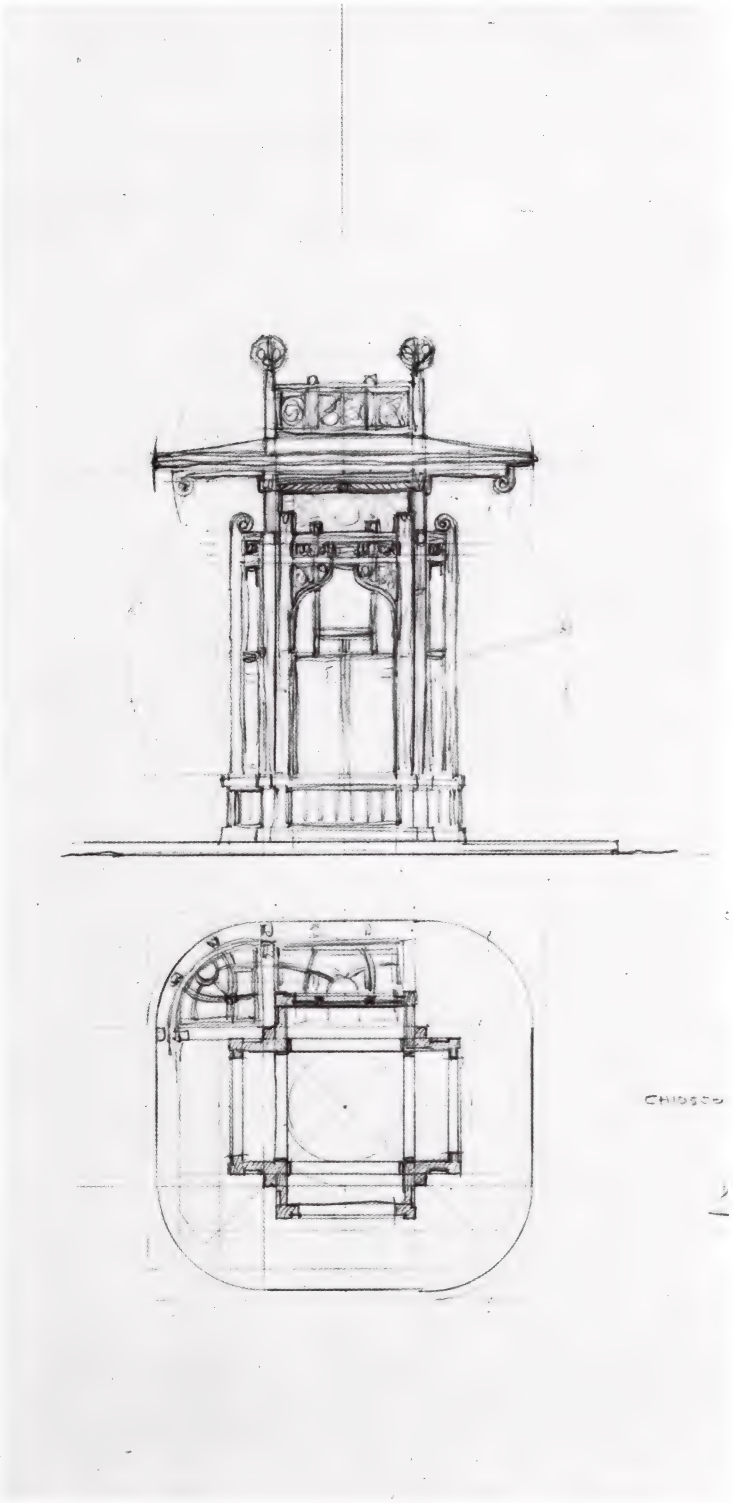
487. Studio di pianta e prospetto.
488. Studi di prospetto e schizzo prospettico.



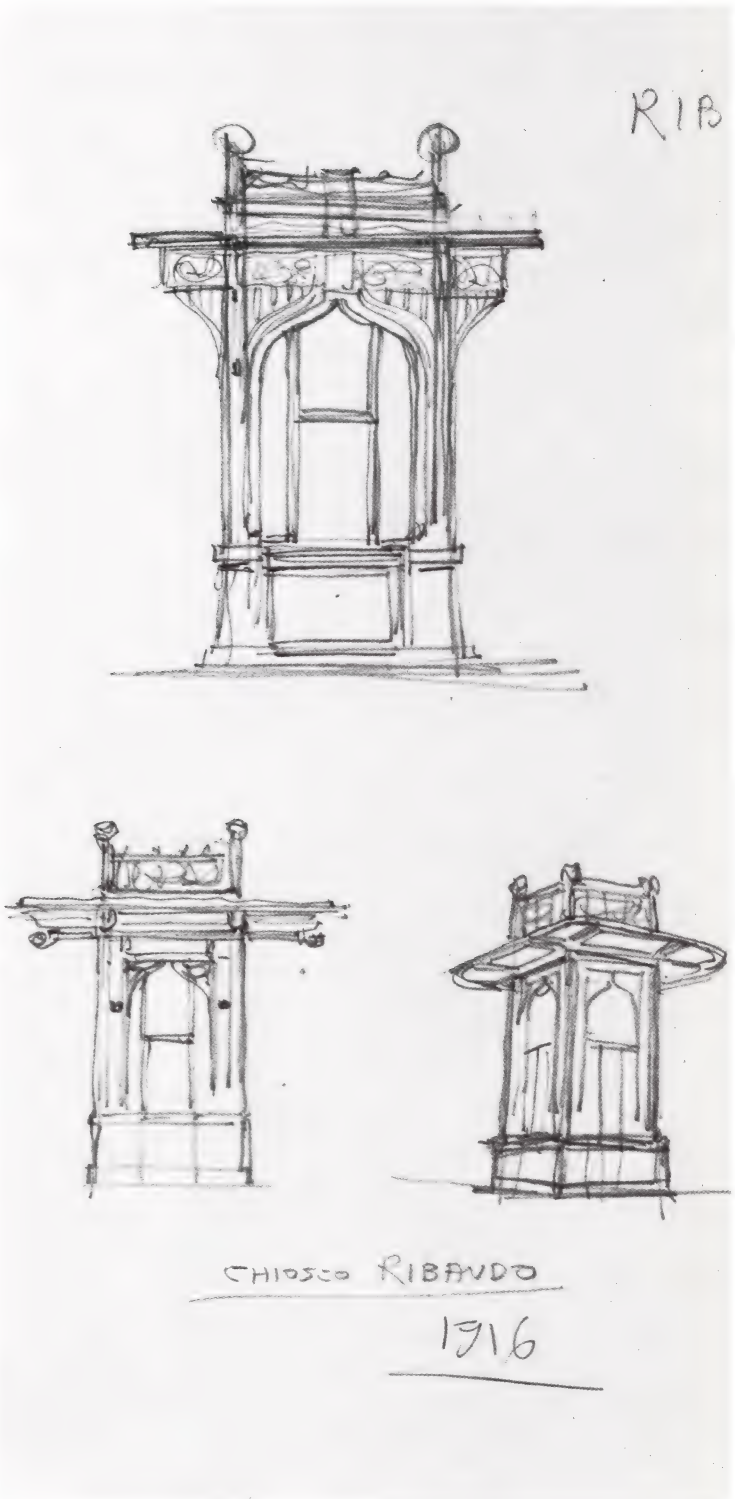
485



486



487

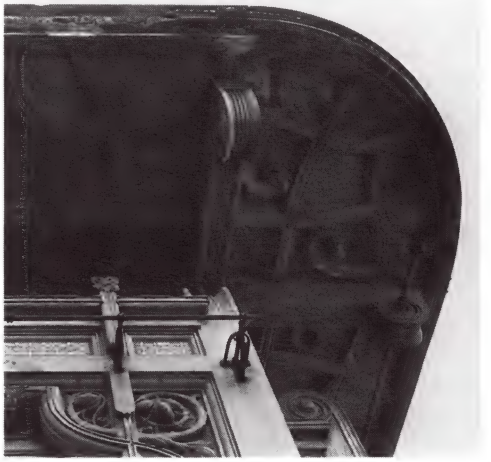


488

489. Veduta esterna.
490. Veduta esterna.
491. Particolare del cornicione.
492. Particolare della decorazione musiva.
493. Particolari del coronamento.

489

490



491

492

Trapani, Cassa di Risparmio, 1918 (figg. 494-497)

Basile non si arrende alla banalità ma lavora ormai ai margini della struttura architettonica, accontentandosi di concentrare nel dettaglio, specialmente nelle elaboratissime mensole, ogni intenzionalità espressiva.

494. Veduta del prospetto.
495. Particolare esterno.
496. Particolare del prospetto.
497. Particolare del prospetto.

494

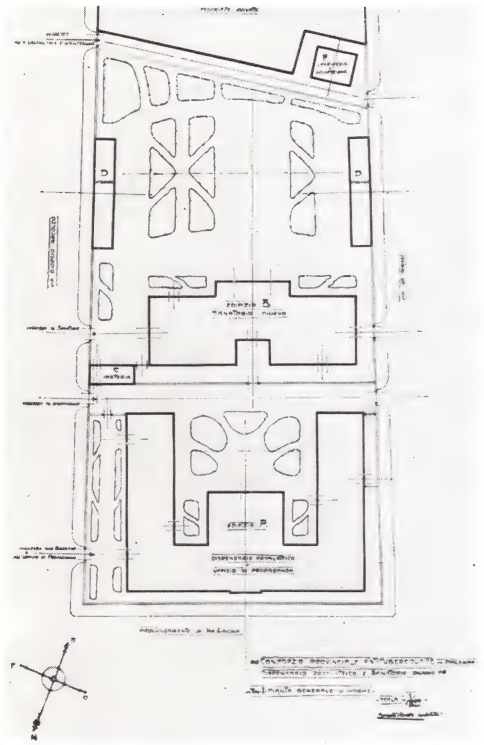
495

496

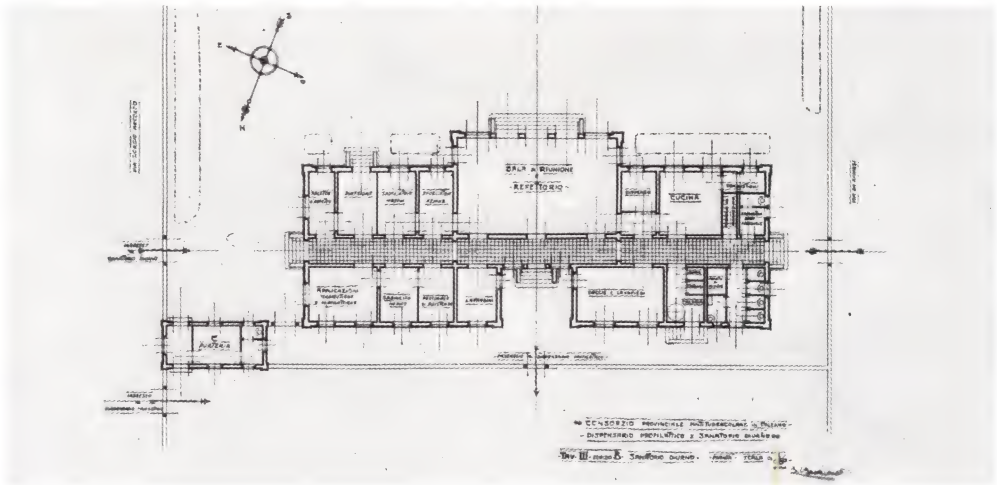
Palermo, istituto provinciale antitubercolare, 1920-1925
(figg. 498-504)

La purezza volumetrica e il carattere anticonvenzionale dei dettagli dimostrano uno sforzo di rinnovamento attraverso la semplificazione.

498. Planimetria generale.
499. Pianta dell'edificio B.
500. Sezione longitudinale.
501. Prospetto del sanatorio diurno.

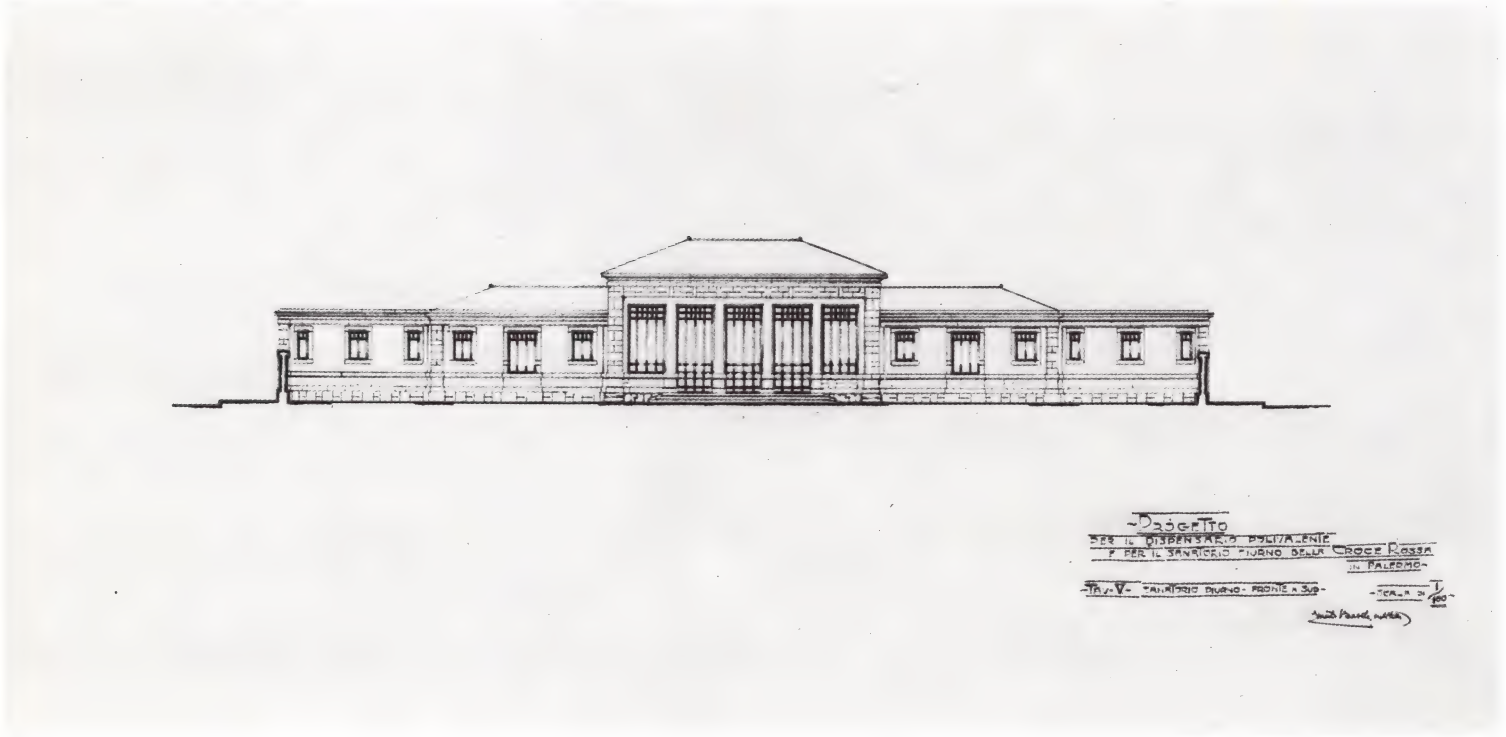


498



499

500



501

502-503. Vedute esterne.
504. Particolare dell'esterno.

503

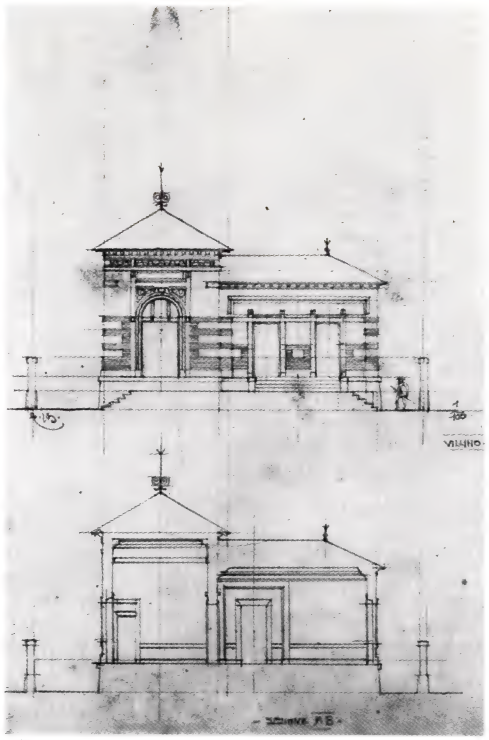
502

504

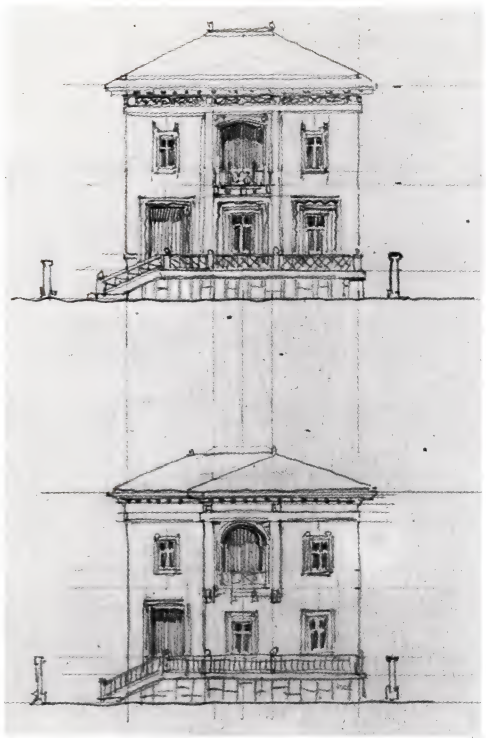
Mondello, villino Gregorietti, 1924 (figg. 505-510)

Della tematica basiliana rimangono solo le fasce incrociate, il triforio, la zoccolatura. L'architetto cerca all'esterno, nel linguaggio di Perret, di Garnier, delle prime interpretazioni grammaticali del cemento armato, una esterna via d'uscita per evitare l'esaurimento creativo.

505. Prospetto e sezione.
506. Prospetto.
507. Schizzi di prospetto.
508. Pianta del piano terra.
509. Veduta esterna.
510. Particolare dell'esterno.

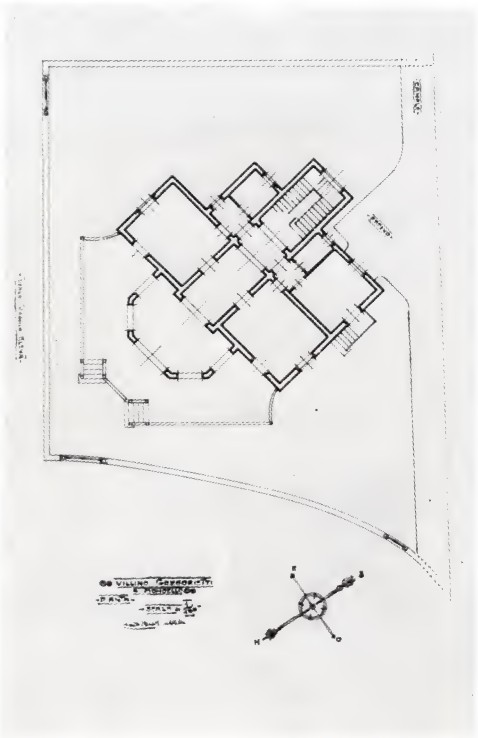


505



507

506



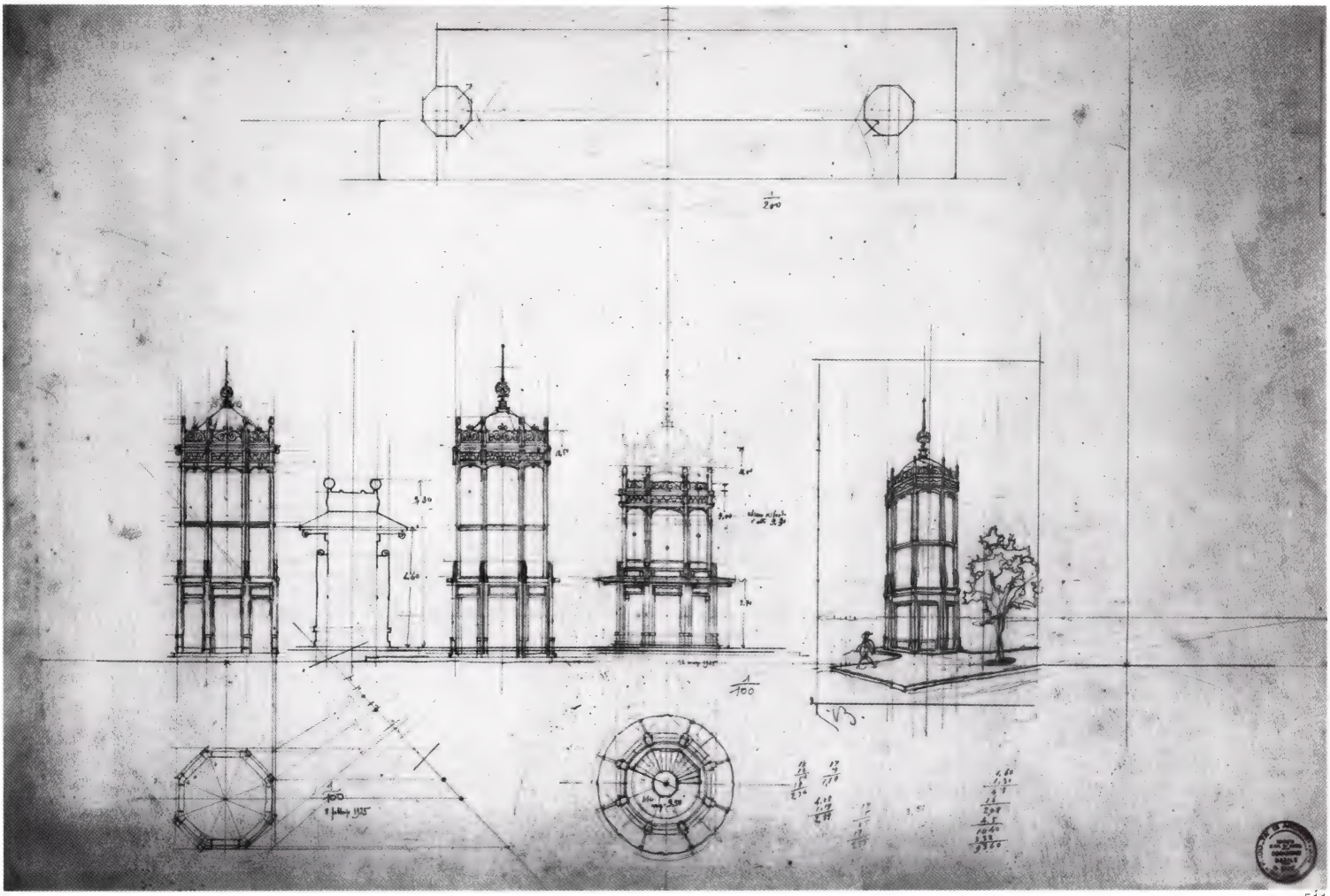
508

509

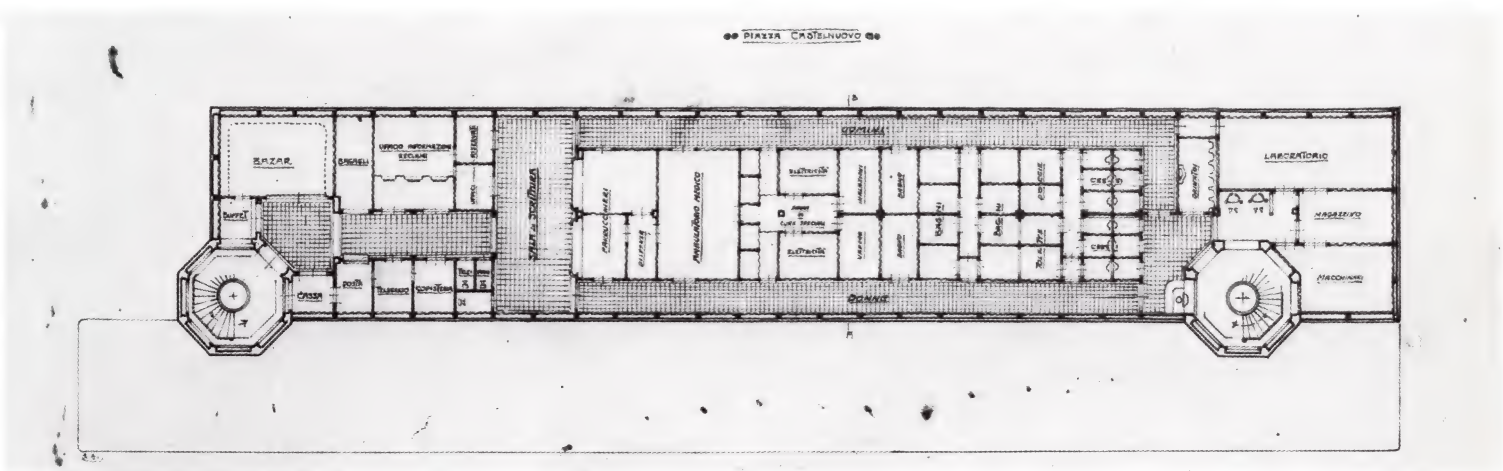
Palermo, albergo diurno, 1925 (figg. 511-512)

Ancora una proposta geniale, quella di uno spazio sotterraneo messo in rapporto con lo spazio della piazza Castelnuovo attraverso le emergenze di due alte torri ottagone forse tamponate con grandi cristalli. Le torri diventano segnali emergenti in scala urbanistica, ricollegandosi al chiosco Ribaudo di cui è rievocato nel disegno l'elegante profilo.

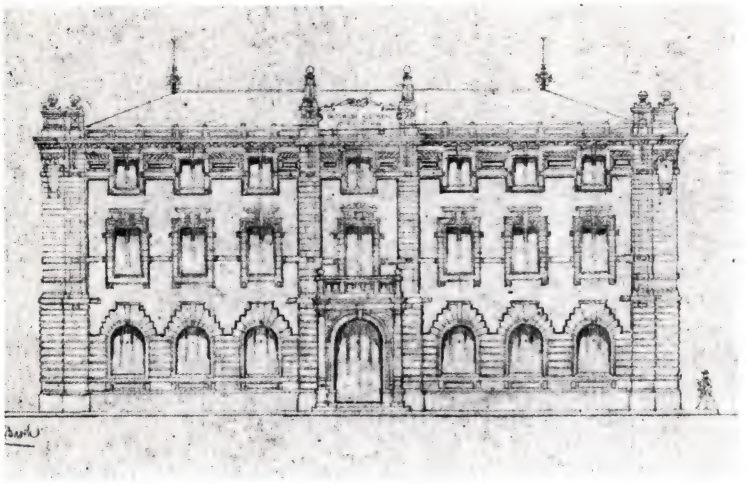
511. Chioschi con fari luminosi, pianta, sezione e prospetto.
512. Pianta del sotterraneo.



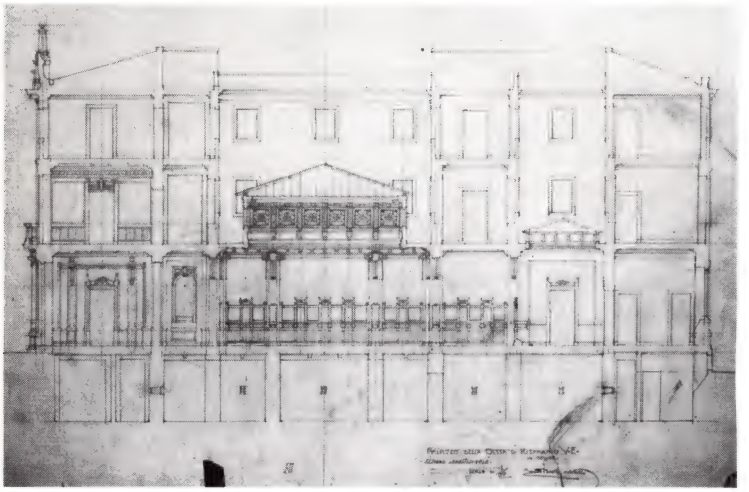
511



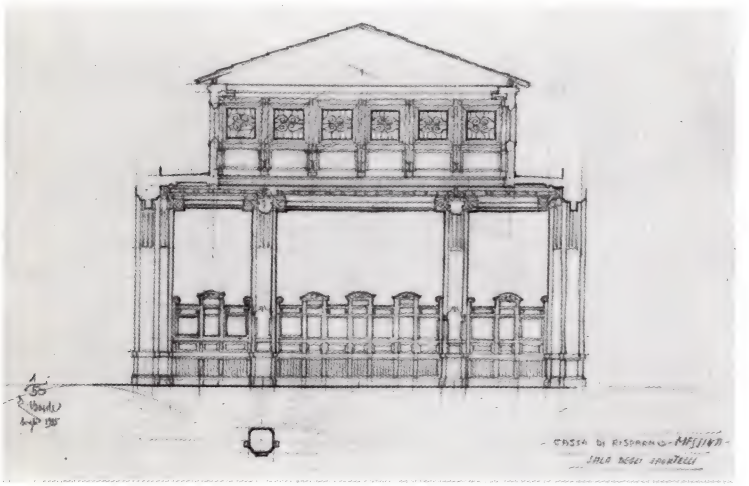
512



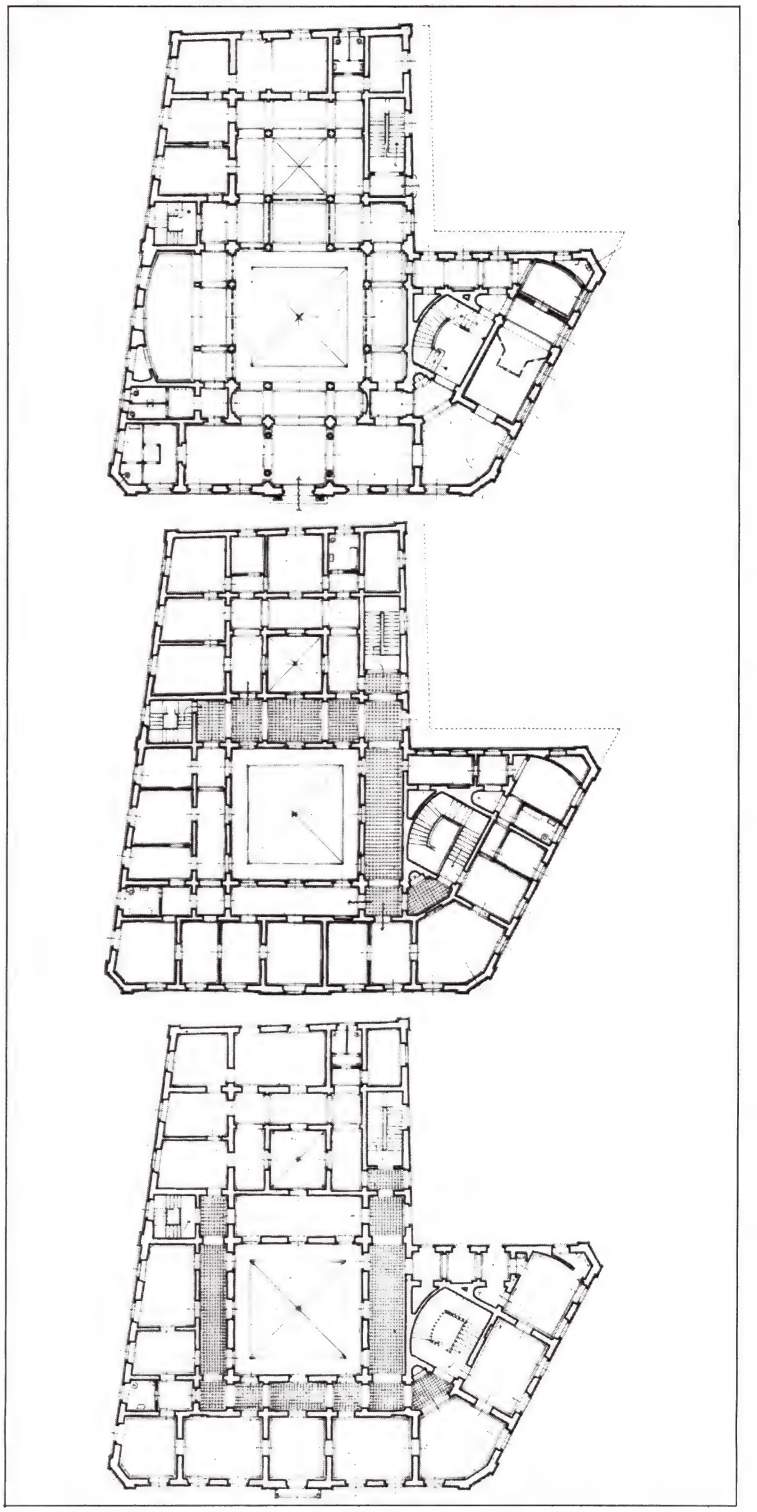
513



514



515



516

517

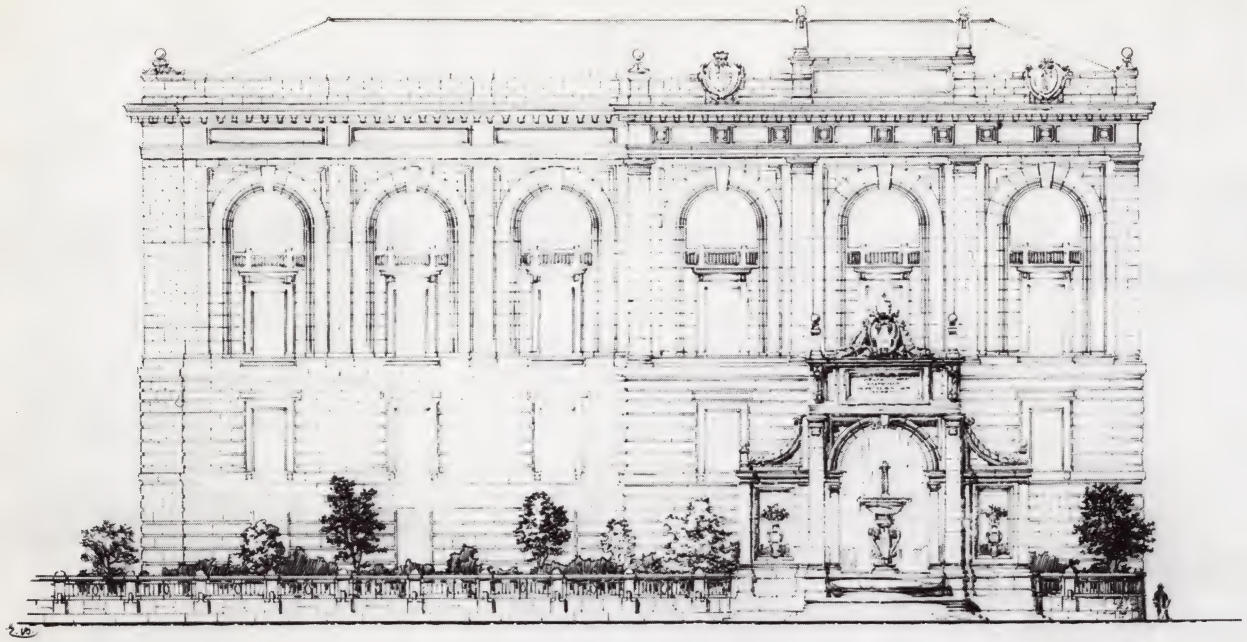
518

Messina, palazzo della Cassa di Risparmio Vittorio Emanuele, 1926-1927 (figg. 513-519)

Si riallaccia al palazzo palermitano delle Assicurazioni Generali di cui replica i grandi smussi angolari.

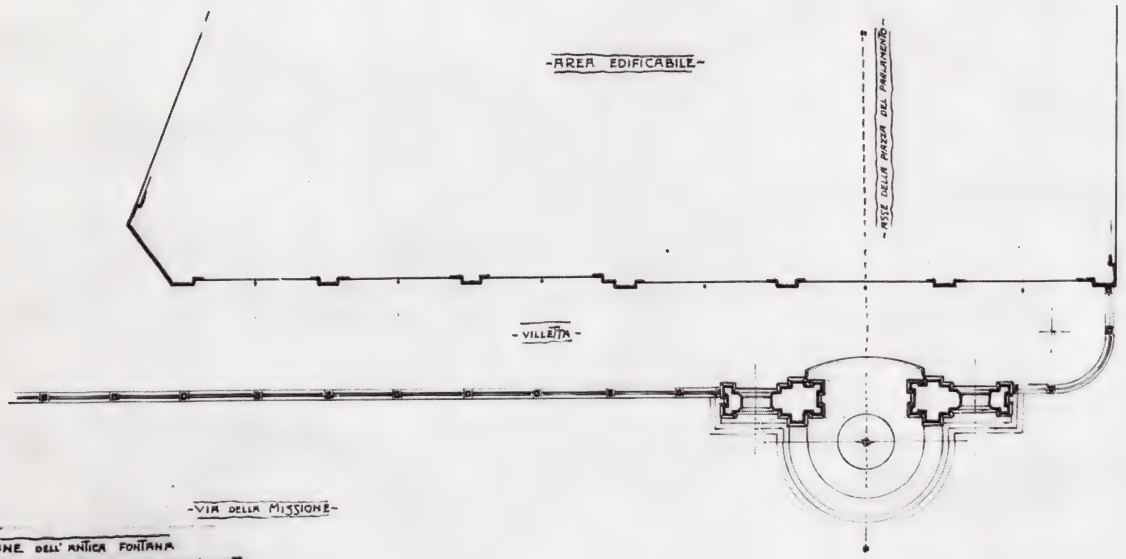
513. Prospetto.
514. Sezione longitudinale.
515. Sala degli sportelli.
516. Studi di pianta.
517. Finestra.
518. Lumi esterni.
519. Veduta esterna.

519



Collocazione dell'antica fontana di Montecitorio nella Piazza del Parlamento e prospetto dell'edifizio retrostante

Scala di 1/100



Collocazione dell'antica fontana di Montecitorio nella Piazza del Parlamento e prospetto dell'edifizio retrostante

-Pianta-

Scala di 1/100

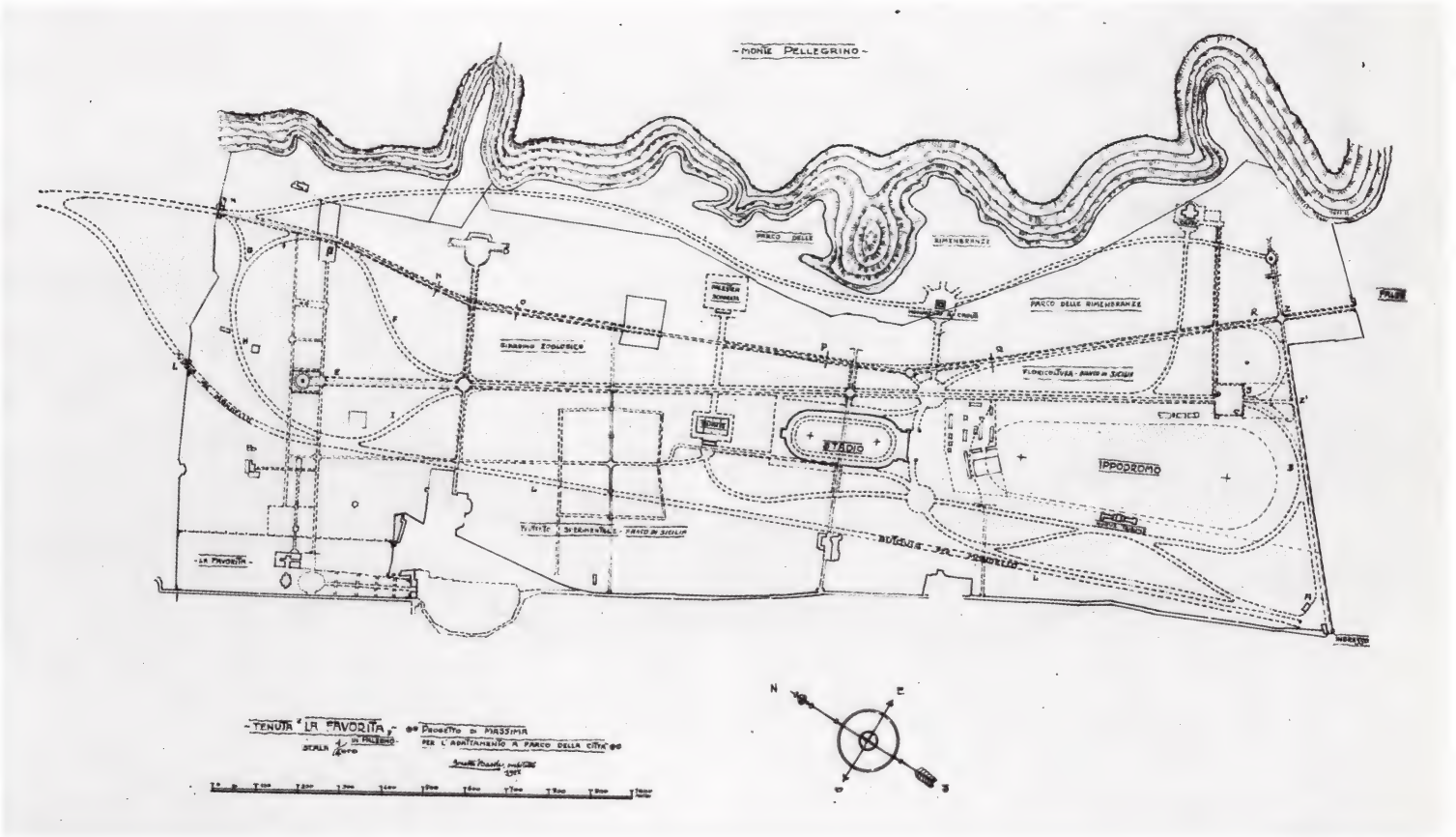
Roma, localizzazione della fontana di Montecitorio in piazza del Parlamento, 1927 (fig. 520)

Appartiene ad un ambizioso progetto di sistemazione per la piazza del Parlamento e non va al di là di una dignitosa disquisizione oratoria.

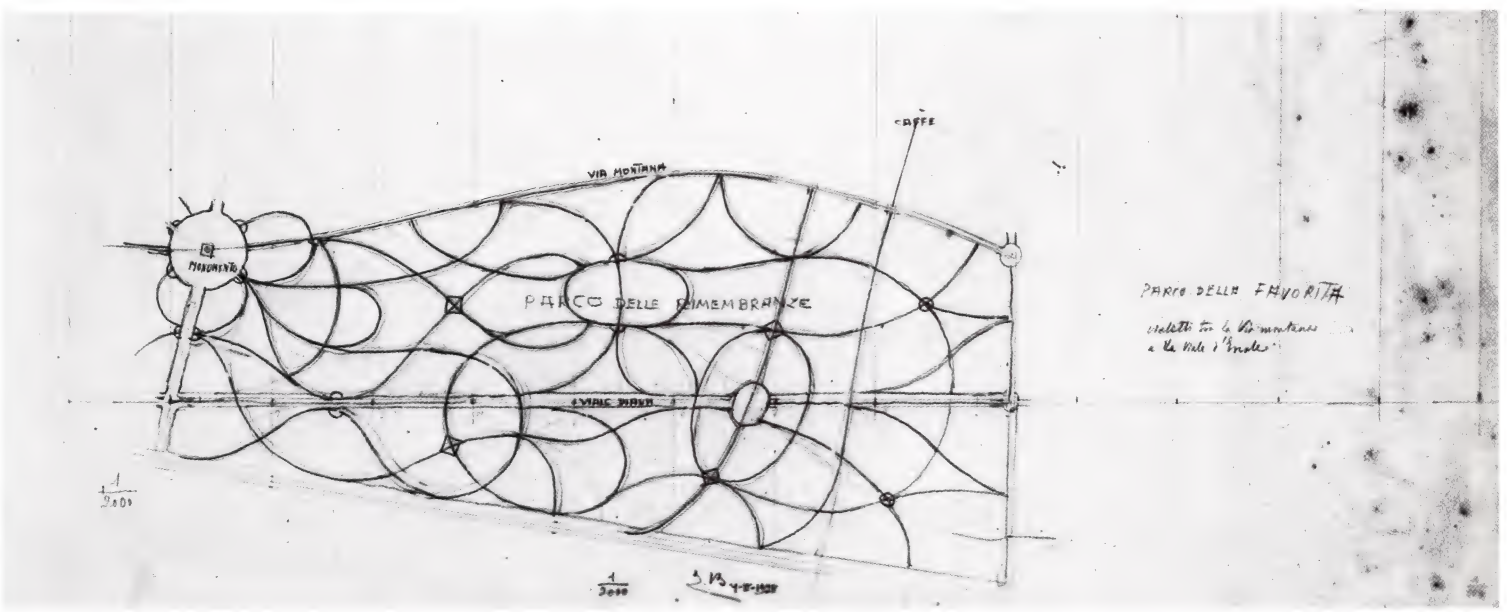
520. Pianta e prospetto.

Palermo, progetto per l'adattamento del parco La Favorita, 1928 (figg. 521-522)

521. Planimetria generale.
522. Viabilità interna.



521



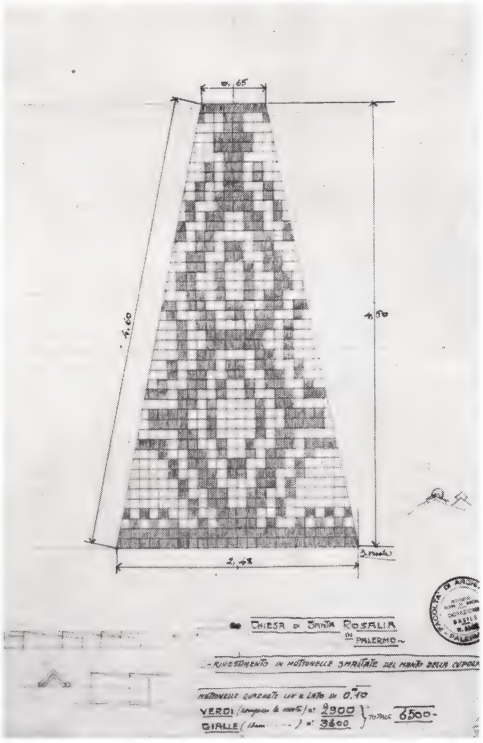
522

Palermo, chiesa di S. Rosalia, 1928 (figg. 523-526)

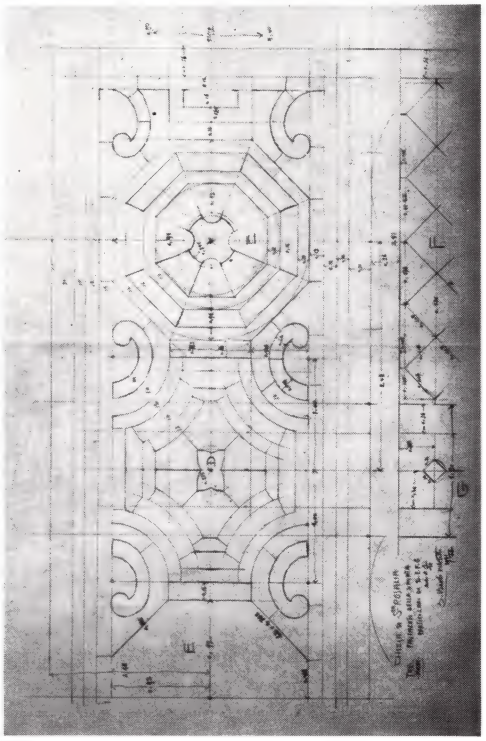
Dopo una ipotesi più convenzionale Basile ritrova accenti originali individuando al centro della facciata un portale a timpano triangolare sporgente progressivamente verso l'alto, memore di certe edicole altomedievali romane. Nella cupola ritorna il tema cruciforme del chiosco Ribaudo e una allusione, forse intenzionale, alle finestre borrominiane del palazzo di Propaganda Fidae.

523. Pianta e prospetto principale.
524. Particolare del rivestimento in mattonelle della cupola.
525. Pavimento della navata.
526. Veduta generale.

523



524

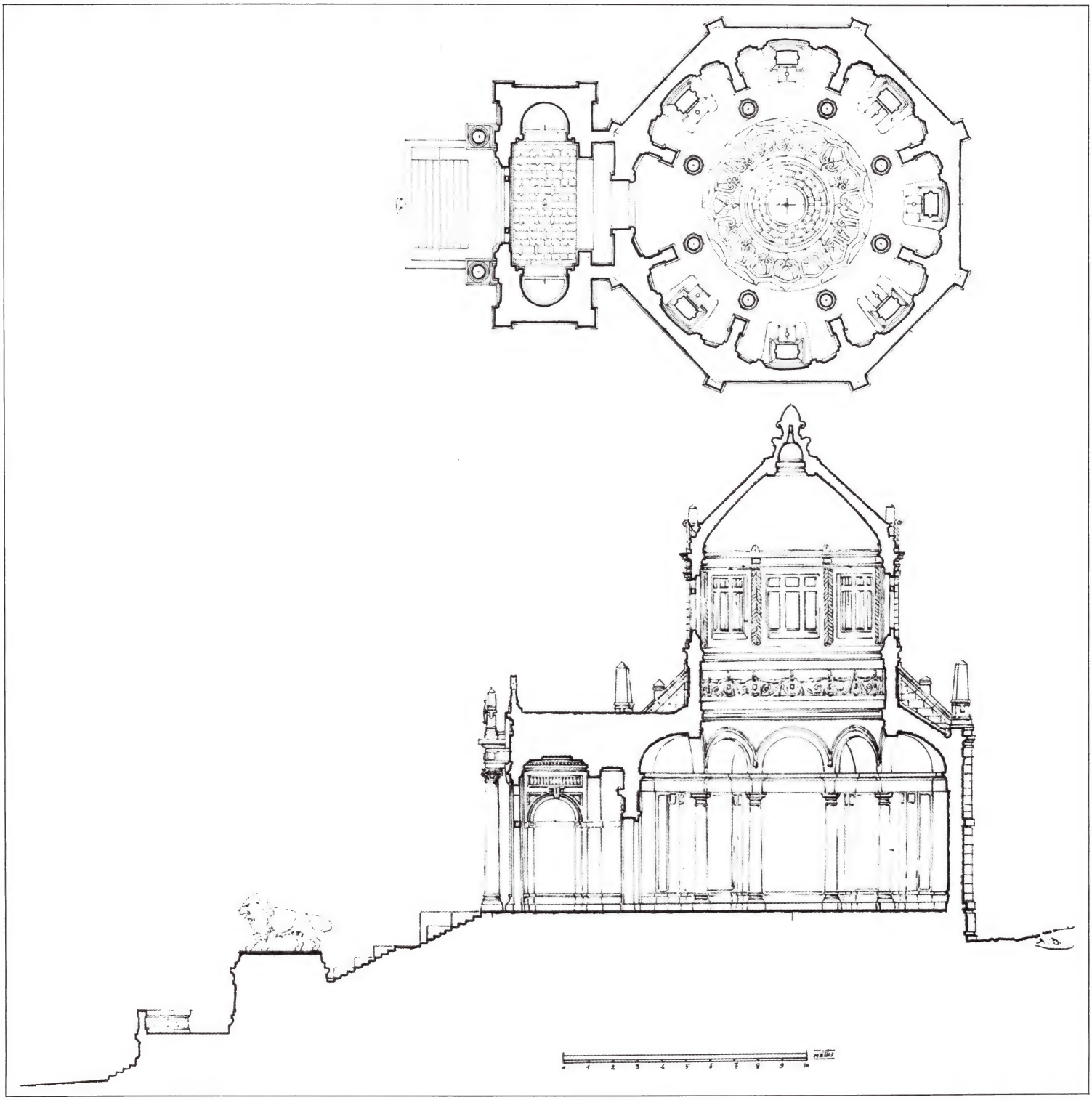


525

ALIÆ SERVATRICI

Palermo, monumento ai caduti siciliani, 1928 (figg. 527-530)

Nella cappella ottagona Basile rievoca alcune tappe del suo percorso di ricerca, con un tono che sembra tradire la nostalgia del tempo perduto e ritrovato. Il disegno rievoca il linguaggio dei disegni giovanili ma il terreno arido è ormai lontano dalle vegetazioni

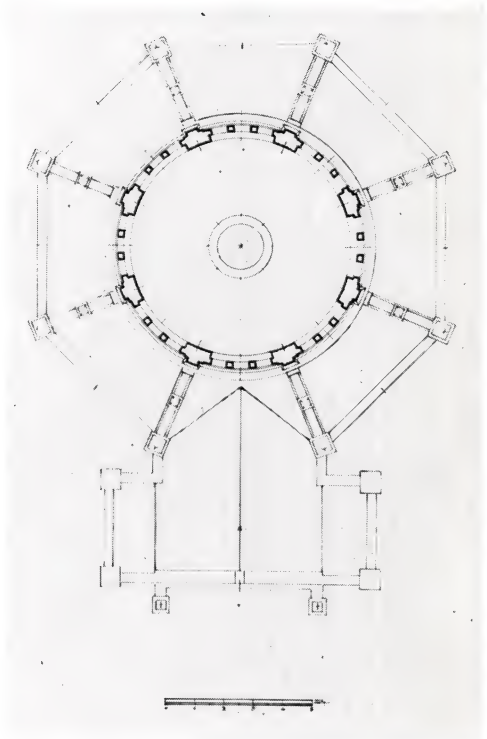


527

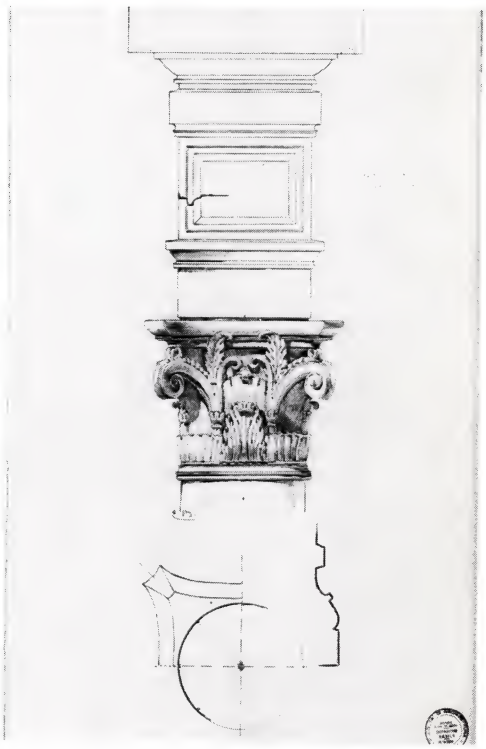
rigogliose di allora e sembra simboleggiare l'inaridirsi della condizione umana.

527. Pianta al piano terra e sezione.
528. Veduta prospettica.
529. Pianta all'altezza del tamburo.
530. Studio di particolare del capitello.

528



529

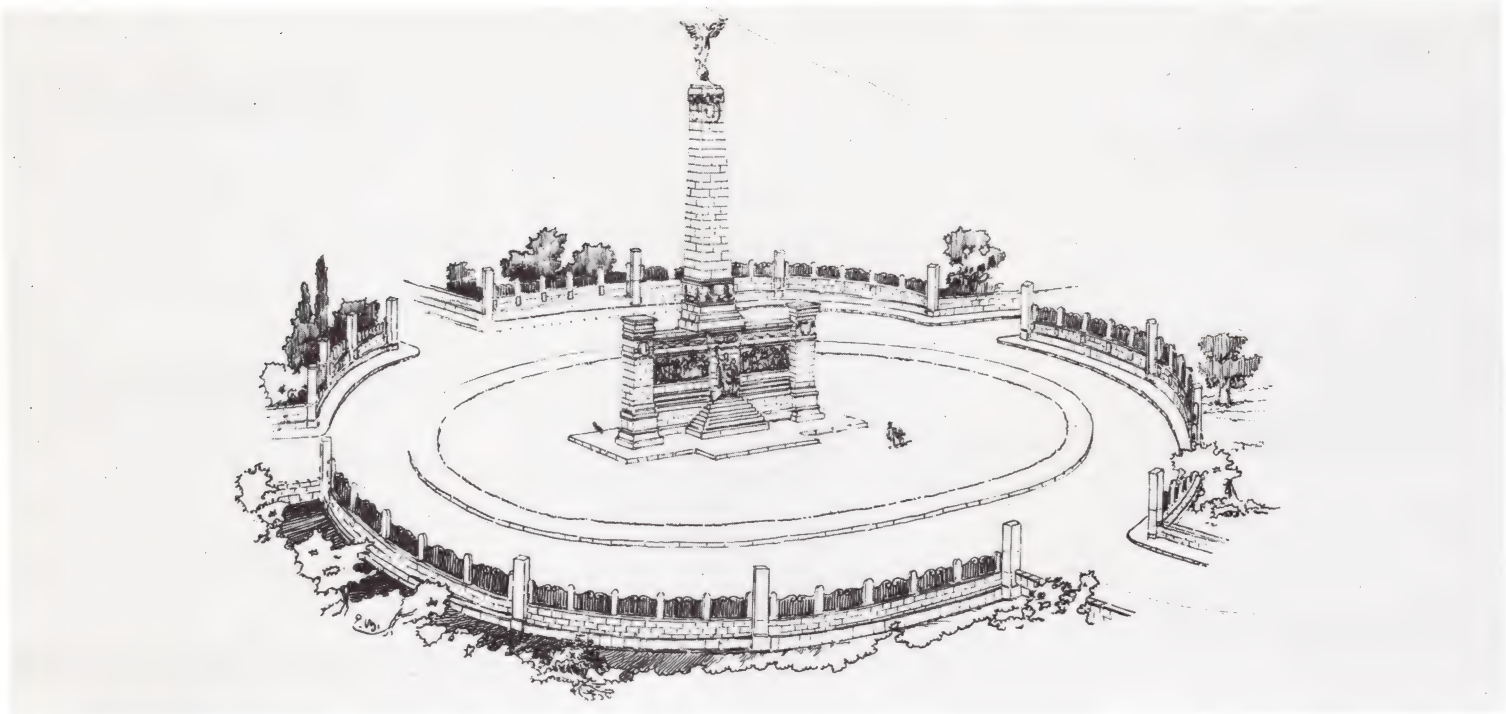


530

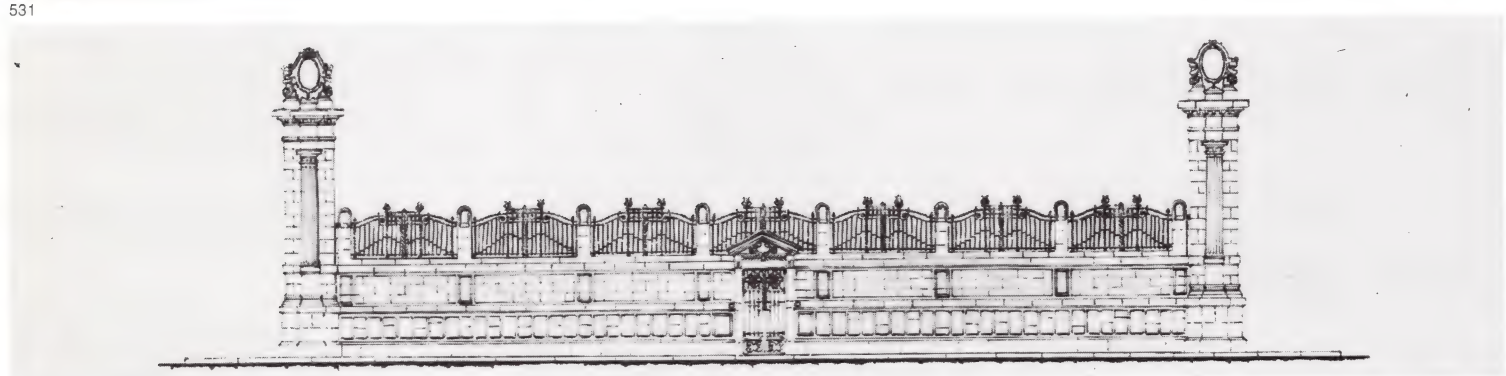
Palermo, recinzione al monumento ai caduti, 1931
(figg. 531-537)

L'idea primitiva, assai più felice, di creare un recinto che avrebbe ricordato alla lontana la piazza piranesiana dei Cavalieri di Malta, lascia il posto poi a una convenzionale transenna. La caduta di livello tra gli ornati del monumento centrale e il disegno dei capitelli dimostra la decadenza delle capacità inventive di fronte a un mondo cambiato, ormai incomprensibile.

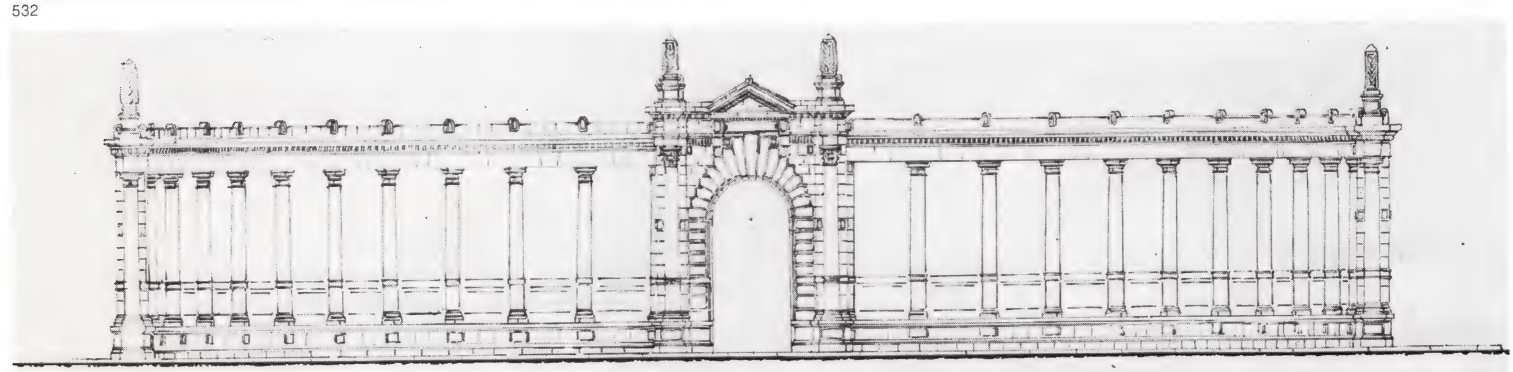
531. Prospettiva generale.
532. Studio di prospetto.



531



532



533

533. Studio di prospetto.
534. Veduta d'insieme.
535. Particolare del colonnato.
536. Particolare della stele centrale.
537. Particolare del capitello.

534

535

536

537

Elenco cronologico delle opere

1874
Villino Basile in Santa Flavia.

1881
Progetto presentato al 1° concorso per il monumento nazionale a Vittorio Emanuele in Roma.

1882
Progetto per il villino Orioles in Palermo.

1883-1884
Progetto presentato al 1° concorso per il palazzo del Parlamento in Roma.

1884
Progetto presentato al 1° concorso per il palazzo di Giustizia in Roma.

1885
Monumento nazionale ai caduti nella battaglia di Calatafimi.

1886
Palazzina Villegas ai Parioli in Roma (demolita).

1886-1887
Tre progetti per il 2°, 3°, 4° concorso per il palazzo di giustizia in Roma.

1888
Progetti per la nuova Avenida da Libertacao, per il palazzo di Giustizia, per quello della Banca Nazionale e per il nuovo teatro di Rio de Janeiro (realizzato in parte).
Progetti per una nuova sistemazione del primo tratto di via Nazionale in Roma.

1889
Progetto per il 2° concorso del palazzo del Parlamento in Roma.

1890
Progetto per il museo Balzico in Cava dei Tirreni.

1890-1891
Ordinamento generale ed edifici della esposizione nazionale del 1891-1892 in Palermo.

1891-1897
Completamento del teatro Massimo Vittorio Emanuele in Palermo.

1892
Decorazione interna del palazzo Gallidoro alle Croci in Palermo.
Progetto per la prefettura in Benevento.

1893
Casa Civiletti in via Esposizione in Palermo (demolita).
Progetto di monumento sepolcrale per la famiglia Tiby.

1893-1896
Palazzo del conte di Francavilla in Palermo.
Palazzo del senatore barone Gabriele Chiaramonte Bordonaro alle Croci in Palermo.

1894
Cappella gentilizia Ciuppa nel cimitero di Sant'Agata di Militello (Messina).
Chiosco Ribaudo in piazza del teatro Massimo in Palermo.
Ingresso e decorazioni interne nella villa Witaker (villa Sofia) in Palermo.
Progetto per il villino Lentini in Palermo.

1895
Ingresso al castello del senatore barone Bordonaro in Falconara di Sicilia.
Progetto per gli edifici da innalzarsi nello square Ingham in Palermo.
Progetto per un modello tipo di scuole elementari per la Sicilia.

1896
Monumento sepolcrale Martorella nel cimitero di S. Orsola in Palermo.
Progetto di palazzo per il principe di Deliella da costruirsi in via Libertà in Palermo.
Scalone per il palazzo Spanò-Lazzara in Marsala.

1897
Chiosco Vicari in piazza del teatro Massimo in Palermo.
Progetto di ospedale per la città di Marsala.
Progetto per il completamento del nuovo acquedotto della città di Marsala.
Progetto per il nuovo scalone del palazzo comunale di Marsala.
Progetto per la palazzina Lao in Palermo.
Torre dell'orologio nella villa del barone Lombardo Gangitano in Canicattí.

1898
Progetto per la palazzina del cav. Calamaro in via Libertà in Palermo.
Progetto per la palazzina del senatore Gemellaro in Palermo.
Restauro e completamento della cappella Sperlinga nel pantheon di S. Domenico in Palermo.

1899
Cappella gentilizia Guarnaschelli nel cimitero di S. Orsola in Palermo.
Cappella gentilizia Nicosia nel cimitero di S. Maria di Gesù in Palermo.
Inferriata monumentale per la cappella di S. Venera nel duomo di Acireale.
Monumento sepolcrale Raccuglia nel cimitero di S. Orsola in Palermo.
Palazzina Vincenzo Florio all'Olivuzza in Palermo.
Progetto di casa Utveggio in via XX Settembre in Palermo.
Progetto di grande albergo da costruirsi in via Libertà in Palermo.
Progetto di monumento al comm. E. Notarbartolo di S. Giovanni in Palermo.
Progetto di palazzina per il conte di Francavilla da innalzarsi in Francavilla di Sicilia.
Progetto di nuovo palazzo per Ignazio Florio.
Progetto per il palazzo dei Quattro Pizzi a Palermo.
Progetto per lo scalone del palazzo La Lumia in Canicattí.
Progetto per un sanatorio per tisici nella proprietà Florio all'Arenella in Palermo.
Teatro sociale per la città di Canicattí.

1899-1900
Grand Hotel Villa Igea all'Acquasanta in Palermo.

1899-1904
Palazzo del principe di Paternò al Borgo in Palermo (demolito).

1900
Cappella gentilizia Lanza di Scalea nel cimitero di S. Maria di Gesù in Palermo.
Monumento al redentore sulla collina di S. Giuliano in Caltanissetta.
Padiglione per l'esposizione della Promotrice di Belle Arti nell'atrio Villarosa in Palermo.
Progetto per la cappella gentilizia Pecoraino nel cimitero di S. Maria di Gesù in Palermo.
Progetti per la sistemazione degli edifici della università in Palermo.

1901
Decorazione della sala da pranzo nel palazzo Raimondi in Palermo.
Decorazione della sala da pranzo nel palazzo Florio all'Olivuzza in Palermo.
Magazzino Ducrot, Palermo (demolito).
Progetto di nuova facciata per il duomo di Canicattí.
Progetto di stele funeraria per la principessa di Scalea ai Colli in Palermo.
Seconda casa Utveggio in via XX Settembre (angolo via Siracusa) in Palermo.

1902
Edifici della 1ª esposizione agraria regionale siciliana in via Libertà di Palermo.
Palazzina del marchese Carlo di Rudinì in via Sardegna a Roma (palazzina Vanoni).
Piedistallo per il busto a Giuseppe Verdi nella villetta del teatro Massimo Vittorio Emanuele in Palermo.
Rinsaldo di un corpo di fabbrica nel palazzo del principe di Gangi in Palermo.
Trasformazione del pianterreno del palazzo Bordonaro in piazza Vigliena in Palermo.

1902-1927
Ampliamento del palazzo di Montecitorio e costruzione della nuova aula per la camera dei deputati in Roma.

1903
Ampliamento del Grand Hotel Villa Igea all'Acquasanta in Palermo.
Decorazioni del magazzino Ducrot nella succursale di Catania.
Decorazione e ammobiliamento del salone del conte di Lemos in Palermo.
Decorazione interna del nuovo yacht del comm. Ignazio Florio.
Disegni vari di maioliche e ceramiche per la ceramica Florio.

Mobili e decorazioni della casa Ravà in Roma.
Mobili e decorazioni per le case patrizie Francavilla, Baucina, ecc.
Mostra di Napoli e Sicilia alla V esposizione internazionale d'arte della città di Venezia.
Palazzo del marchese Antonio di Rudinì in via Quintino Sella in Roma.
Progetti di mobili e decorazioni per il palazzo Florio in Marsala.
Progetti per gli edifici Utveggio nel terreno Baucina in Palermo.
Progetto per il villino del conte Monroy in Palermo.
Progetto per l'ampliamento e la sistemazione dell'istituto Pignatelli in via Daita in Palermo.
Progetto per l'ampliamento per l'ospizio di Carità in Canicattì.
Sanatorio popolare per tisici in contrada Petrazzi in Palermo.
Villino Basile in via Siracusa in Palermo.
Villino del barone Alberto Fassini in Palermo (demolito).

1904
Mostra dell'oreficeria Fecarotta in Palermo.
Progetto di ampliamento del villino Mannino in Palermo.
Progetto per il restauro e la decorazione della villa del cav. Pilo Denti di Capaci in Cefalà Diana.
Torre dell'orologio per la città di Licata.

1905
Chiosco Florio alla mostra internazionale di Milano.
Decorazione degli uffici della Navigazione Generale Italiana di Milano.
Decorazione interna del salone del piroscafo Siracusa della Navigazione Generale Italiana.
Mostra meridionale della VI esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia.
Opere di riparazione nel palazzo Calamaro in via Lincoln in Palermo.
Opere di riparazione nel palazzo Spina in corso Vittorio Emanuele a Palermo.
Opere di riparazione nella casa del barone Lombardo in via Maqueda a Palermo.
Opere di riparazione nella casa Gangi in via Maqueda a Palermo.
Opere di riparazione nella palazzina dell'avvocato Greco a piazza Castelnuovo in Palermo.
Palazzina Deliella alle Croci in Palermo.
Piedistallo per il busto dell'onorevole Bonanno della villa Bonanno in Palermo.
Progetto di un chiosco per la musica da innalzarsi al giardino inglese a Palermo.
Progetto per ampliamento e destinazione ad albergo di villa Belmonte all'Acquasanta in Palermo.
Stand Vincenzo Florio a Romagnolo in Palermo.

1906
Cappella esterna nel palazzo dei principi di Manganelli in Catania.
Decorazione del caffè Faraglia in piazza Venezia in Roma.
Esposizione Ducrot a Milano.
Nuova facciata dell'esposizione internazionale d'arte della città di Venezia.
Palazzo dell'on. cav. Pietro Bruno di Belmonte a Spaccaforno (Siracusa).
Progetto per l'ampliamento e la decorazione della aula magna dell'università di Palermo.

1907
Ampliamento e riforma del Grand Hotel des Palmes in Palermo.
Cappella gentilizia Alagona nel cimitero di S. Orsola in Palermo.
Cappella gentilizia dei principi di Gangi nel cimitero di S. Maria di Gesù in Palermo.
Facciata della centrale elettrica di Caltagirone.
Opere di completamento nella cappella gentilizia Manganelli nel cimitero di S. Maria di Gesù in Catania.
Palazzo dei principi Manganelli nel viale Margherita in Catania.
Palazzo municipale di Licata.
Progetto di nuova facciata della chiesa di S. Giuseppe in Canicattì.
Progetto per l'ampliamento del villino Urso Cannarella in Licata.
Progetto per la cappella gentilizia Majorca di Francavilla nel cimitero di S. Maria di Gesù in Palermo.

1907-1912
Nuovo palazzo della Cassa Centrale di Risparmio Vittorio Emanuele in Palermo.

1908
Cappella gentilizia di Rudinì in campo Verano in Roma.
Decorazione della sala De Maria alla VIII esposizione internazionale d'arte della città di Venezia.
Lavori vari nel palazzo Fatta in piazza Marina a Palermo.
Nuova sede dell'istituto Pignatelli nella già villa Florio ai Colli in Palermo.
Progetto per il completamento della villa della baronessa di Casalotto all'Ognina in Catania.
Progetto per il palazzo del senatore marchese di Casalotto in Catania.
Sede della filiale della Cassa di Risparmio Vittorio Emanuele di Palermo in Messina (distrutta dal terremoto).
Trasformazioni e decorazioni varie nel villino Giuffré in Palermo.
Villino dello scultore Antonio Ugo in Palermo (demolito).

1909
Monumento commemorativo 27 Maggio 1860 all'estremo di via Libertà in Palermo.
Padiglione siciliano all'esposizione di Roma del 1911.
Progetto per la casa antisismica Basile in S. Filippo del Mela (Messina).
Sopraelevazione e prospetto della casa Di Marco in via Principe Belmonte in Palermo.
Trasformazione del pianterreno della casa Guarnaschelli in Palermo.
Trasformazioni e decorazioni nella casa Vincenzo Florio in via Catania in Palermo.

1910
Decorazione interna del magazzino Ducrot in via del Tritone in Roma.
Progetto per una stele commemorativa al Ponte dell'Ammiraglio in Palermo.
Villino Lentini in Mondello (Palermo).

1911
Dispensario per i tubercolosi in piazza Papireto in Palermo.
Nuovo palazzo municipale di Reggio Calabria.
Piedistallo per il busto a Vincenzo Bellini nel teatro Massimo Vittorio Emanuele in Palermo.
Progetto della casa Briuccia contigua alla Cassa di Risparmio Vittorio Emanuele in Palermo.

1912
Cappella gentilizia Di Giorgi nel cimitero di S. Maria di Gesù in Palermo.
Palazzo delle Assicurazioni Generali di Venezia in via Roma a Palermo.
Progetto di teatro popolare da costruirsi in Messina (Teatro Biondo).

1912-1913
Progetti per l'Eden Teatro Biondo da innalzarsi in piazza del teatro Massimo in Palermo.

1913
Progetto di casa da pigione per il principe di Paternò in Palermo.
Progetto per l'ampliamento della villa dell'onorevole Giuseppe Di Stefano a Pallavicino.
Progetto per la stazione biologica di Messina.

1913-1914
Kursaal Biondo in piazza R. Settimo in Palermo.

1914
Ampliamento del villino dell'onorevole Di Stefano in via Lolli in Palermo (villino Favaloro).
Mobili per lo sport club in Palermo.
Progetto definitivo del nuovo palazzo municipale di Reggio Calabria su una nuova area.
Progetto di scuole elementari per la città di Caltagirone.
Progetto di sistemazione della villa comunale di Caltagirone.

1915
Progetto di campanile da addossarsi alla cappella del marchese di Casalotto in Catania.
Progetto di sistemazione dell'ingresso alla città di Caltagirone.

1916
Chiosco Ribaudo in piazza Castelnuovo angolo via R. Settimo in Palermo.
Progetto per bandiera e cofano per Gorizia.

1917
Opere di trasformazione e decorazione nel palazzo Francavilla in Palermo.

1918
Ampliamento del sanatorio popolare per tisici in contrada Petrazzi in Palermo.

Ampliamento della filiale della Cassa di Risparmio Vittorio Emanuele nel fabbricato di via Garibaldi in Trapani.
Progetto per la cappella gentilizia Giovanni Papa a Pozzallo (Siracusa).

1919
Decorazioni interne nel duomo di Acireale.
Facciata del posto di guardia dei vigili della camera dei deputati sulla via di Campo Marzio in Roma.

1920
Progetto di casa Airoldi in via Dante a Palermo.

1920-1926
Consorzio antitubercolare di Palermo – istituto provinciale antitubercolare.

1921
Monumento ai caduti Ennesi per la città di Castrogiovanni
Progetto di casa Rutelli in via Roma a Palermo.

1921-1922
Ampliamento del palazzo Joung in via Lincoln a Palermo.
Cappella gentilizia Bruno di Belmonte a Spaccaforno.
Cappella gentilizia del duca di Pietratagliata (presumibilmente del 1921-1922).
Lavori vari nel palazzo Pietratagliata in Palermo.

1923
Edifici per case popolari in via A. Volta in Palermo.

1924
Targa in memoria degli studenti dell'Università di Palermo caduti in guerra da collocarsi nel cortile dell'Università.
Villino Gregorietti a Mondello (Palermo).

1925
Progetto di un albergo diurno da erigersi tra piazza Castelnuovo e via Libertà in Palermo.

1925-1928
Nuovo palazzo della Cassa di Risparmio Vittorio Emanuele di Messina.

1927
Collocazione dell'antica fontana di Montecitorio nella piazza del Parlamento in Roma.

1928
Progetto di monumento ai caduti in Messina (1°, 2°).
Progetto di monumento ai caduti siciliani alla Favorita in Palermo.
Progetto per la tenuta La Favorita in Palermo (per l'adattamento a parco).

1928-1931
Chiesa di S. Rosalia in Palermo.

1931
Recinzione del monumento ai caduti in Palermo.

Pubblicazioni e scritti di Ernesto Basile

1878-1879
Revival, in «Pensiero e Arte», Palermo.

1881
Concorso per il monumento nazionale al re Vittorio Emanuele II in Roma, Memoria annessa al progetto, Palermo.

1882
Architettura. Dei suoi principi e del suo rinnovamento, Roma.

1883
Le dimensioni e l'ordinamento dei palchi in rispondenza al costume italiano (Sulla costruzione dei teatri), Palermo.

1884
Per il mio progetto del Palazzo di Giustizia (E per l'Arte), Roma.

1885
Ossario di Calatafimi, Roma.

1888
Il palazzo del Parlamento di Berlino (Notizie storiche, artistiche e tecniche), in «Annali degli Ingegneri ed Architetti Italiani», anno III, fasc. II, Roma.

1889
Sui mezzi atti a garantire la sicurezza dei teatri in caso di incendio, in «Annali degli Ingegneri ed Architetti Italiani», anno IV, fasc. I, Roma.

1890
Progetto per il Palazzo del Parlamento Italiano, Roma.

1891
Il teatro Massimo, Palermo.

1911
Studi e schizzi, Torino.
Le sculture e gli studi di Giacomo Serpotta, Torino.

Durante gli anni 1878-1879 Ernesto Basile ha collaborato alla rivista «Pensiero e Arte» con vari pseudonimi, Astrogalo, Chiodetto, Volando, Zambaion, pubblicando numerosi articoli tra cui: *L'Esposizione Universale di Parigi; Sulle origini dell'architettura classica; Arte accademica e arte personale; Il palazzo Como a Napoli; Questioni d'arte; Il concorso per il monumento a V.E. in Torino; Schizzi parigini.*

Cenni bibliografici

1888
F.O. Schulze, *Ernesto Basile und das Denkmal der Schlacht von Calatafimi*, in «Deutsche Bauzeitung», XXII Jahrgang, n. 92, Berlino.

1890
F.O. Schulze, *Die Bauten der nationalen Ausstellung von 1891 in Palermo*, in «Centralblatt der Bauverwaltung», X Jahrgang, n. 33, Berlino.
F.O. Schulze, *Ingenieur - und Architektentage und Architektur - Ausstellungen in Italien*, in «Deutsche Bauzeitung», XXIV Jahrgang, n. 38, Berlino.
F.O. Schulze, *Vom Wettbewerb um den Parlamentspalast in Rom*, in «Centralblatt der Bauverwaltung», X Jahrgang, n. 15, Berlino.

1892
AA.VV., *Esposizione in Palermo*, in «L'Edilizia Moderna», anno I, fasc. VI.
AA.VV., *Palermo. L'Esposizione Nazionale del 1891-1892*, Milano.

1898
A.R. Willard, *History of Modern Italian Art*, Londra.

1900
S. Pernice, *Notizie tecniche del sanatorio per i tisici a Villa Igea a Palermo*, in «L'Edilizia Moderna», anno IX, fasc. II.

1901
Ernesto Basile, in «*Mondo Intellettuale*». *Galleria dei nostri contemporanei nella cerchia delle Scienze e delle Arti*, Berlino-Charlottenburg.
Il Grand Hotel Villa Igea in Palermo, in «L'Edilizia Moderna», anno X, fasc. V.

1902
G. Fuchs - F.H. Newbery, *L'Art Industriel Italien à l'Exposition de Turin, 1902*, in A. Koch, *Exposition de Turin 1902, Arts Décoratifs Modernes*, Darmastadt.
I mobili alla I Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, Torino.
R. Savarese, *Arte nuova italiana: il movimento moderno in Sicilia*, in «L'Arte Decorativa Moderna», anno I, n. 9, Torino.
E. Thovez, *Nord o sud nell'indirizzo decorativo?*, in «L'Arte Decorativa Moderna», anno I, n. 9, Torino.

1903
AA.VV., *Catalogo della V Esposizione d'Arte Internazionale*, Venezia.
A.W.R.S., *Sicily*, in «The Studio», XXX, n. 127.
A. Melani, *L'arte decorativa all'Esposizione di Venezia: la sala Piemontese, le sale Meridionali*, in «L'Arte Italiana Decorativa e Industriale», XII, n. 7.
V. Pica, *L'arte decorativa alla Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo.
V. Pica, *L'arte mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Bergamo.
V. Pica, *Mobili siciliani nuovi*, in «L'Arte Italiana Decorativa e Industriale», XII, n. 2.
R. Savarese, *L'arte decorativa moderna in Sicilia*, in «L'Arte Decorativa Moderna», II, n. 1.
G. Soulier, *La Cinquième Exposition Internationale d'Art à Venise*, in «L'Art décoratif», luglio.

1905
V. Pica, *L'arte mondiale alla VI Esposizione Mondiale di Venezia*, Bergamo.

1906
AA.VV., *Catalogo dell'Esposizione Internazionale d'Arte di Milano*, Milano.
P. Chiesa, *L'arte decorativa nella Esposizione di Milano: arti del legno e dell'addobbo*, in «L'Arte Italiana Decorativa e Industriale», XV, n. 7.

1907
G. Tutino, *E. Basile*, in V. Thieme - F. Becker, *Kunstler-Lexicon*, II.

Villino Florio in Palermo, in «L'Edilizia Moderna», tomo XVI, fasc. V.

1908
V. Pica, *Il caffè Faraglia a Roma*, in «Emporium», XXVII.

1910
Ferri e legni di E. Basile, in «Per l'arte», anno II.

1915
C. Battaglia, *Il "Kursaal Biondo" dell'architetto Ernesto Basile*, in «Emporium», anno XLI, n. 244.
Kursaal Biondo in Palermo, in «L'Architettura italiana», anno X, n. 10.

1932
M. Piacentini, *Ernesto Basile*, in «Architettura», anno IX, Roma.

1933
Ernesto Basile, in «Archivio Storico Siciliano», anno LIII, Palermo.

1934
S. Caronia Roberti, *Commemorazione del Prof. E. Basile*, in «Annuario del R. Istituto Superiore di Ingegneria di Palermo», Palermo.

1935
S. Caronia Roberti, *Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia*, Palermo.
E. Negri, *Caratteri generali dell'architettura in Roma: da G. Valadier ad E. Basile*, in «Atti del III Congresso Nazionale di Studi Romani», Bologna.

1939
AA.VV., *Retrospettiva dei Basile e del Damiani*, Catalogo della mostra, Palermo.
Dizionario dei Siciliani Illustri, Palermo, ad vocem *E. Basile*.
P. Marconi, *I Basile*, in *Celebrazioni siciliane*, Urbino.

1940
M. Accascina, *Le mostre di architettura retrospettiva e sindacale*, in «Architettura», anno XIX, Roma.
E. Caracciolo, *La mostra di architettura nel ciclo delle celebrazioni dei grandi siciliani*, in «Problemi Mediterranei», n. 1-2, Palermo.

1941
V. Pica, *Revisione del Liberty*, in «Emporium», agosto.

1953
B. Zevi, *Storia dell'Architettura Moderna*, Torino.

1955
C. Filangeri, *Attualità di E. Basile*, in «Casa Nostra», n. 10-12, Palermo.

1956
E. Caracciolo, *L'architettura dell'Ottocento in Sicilia*, in «Atti del VII Congresso di Storia dell'Architettura», Palermo.

1957
B. Zevi, *Scompare ogni traccia di E. Basile*, in «L'Espresso», 20 gennaio.

1959
F. Bellonzi, *Socialismo e romanticismo nell'arte moderna*, Caltanissetta-Roma.
R. De Fusco, *Il Floreale a Napoli*, Napoli.
P. Portoghesi, *La vicenda Romana*, in «La casa», n. 6.
V. Ziino, *La cultura architettonica in Sicilia dall'Unità d'Italia alla prima guerra mondiale*, in «La casa», n. 6.

1960
C. Maltese, *Storia dell'arte italiana, 1795-1943*, Torino.
B. Zevi, *Assalto a Villa Deliella*, in «L'Espresso», 20 agosto.

1961
C.E. Meeks, *The Real Liberty of Italy, The Style Floreale*, in «Art Bulletin», XLIII.

1962
A.H. - V.F., *Breve itinerario di architettura moderna a Palermo*, in «Domus», n. 388, Milano.

1963
C. De Carli, *Dall'"addobbo" all'"estetica industriale"*, in *Cento anni di edilizia, 1863-1963*, Roma.
G. Pirrone, *Une tradition européenne dans l'habitation*, Leyde.

1964
I. Cremona, *Il tempo dell'art nouveau*, Firenze.
C.E. Meeks, *Italian Architecture 1750-1914*, New Haven.

1965
Enciclopedia Universale dell'Arte, ad vocem *E. Basile*, XIII, Firenze.
G. Pirrone, *Ernesto Basile "designer"*, in «Comunità», n. 128, Torino.
M.E. Rheims, *L'art 1900, ou le Style Jules Verne*, Parigi.
M. Tafuri, *E. Basile*, in *Dizionario biografico degli italiani illustri*, VII, Roma.
L. Vagnetti, *Il linguaggio grafico degli architetti, oggi*, Genova.

1966
R. Barilli, *Il Liberty*, Milano.
F. Borsi, *L'architettura dell'Unità d'Italia*, Firenze.
S. Caronia Roberti, *Mastri, capimastri e ingegneri: ricordi di fine '800*, in *Architetti di Sicilia*, Palermo.

1967
F. Borsi, *Montecitorio dal '70 ad oggi*, in *Palazzo di Montecitorio*, Roma.
V. Brosio, *Lo stile liberty in Italia*, Milano.
T. Madsen, *Fortuna dell'art nouveau*, Milano.
G. Pirrone, *Il liberty a Palermo*, in «Architetti di Sicilia», n. 14, Palermo.
M. Tafuri, *Concorso per il palazzo di Montecitorio*, Padova.

1968
R. Bossaglia, *Il liberty in Italia*, Milano.

1968-1971
Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica, ad vocem E. Basile, Roma.

1969
G. Pirrone, *Il liberty a Palermo*, in «Documenti di Architettura», n. 3.
P. Portoghesi, *Roma un'altra città*, Roma.

1970
R. Bossaglia, *Ebanisti italiani d'età liberty*, in «Kalòs», anno I, n. 1.
R. Bossaglia, *Il mobile liberty*, Novara.

1971
C. Cresti, *Il liberty in Italia*, in *Appunti storici e critici nell'architettura italiana dal 1900 fino ad oggi*, Firenze.
G. Pirrone, *Palermo*, Genova.
G. Pirrone, *Palermo liberty*, Caltanissetta-Roma.

1972
AA.VV., *Il liberty italiano*, Catalogo della mostra, Milano.
L.V. Masini, *L'art nouveau*, in «Skema», anno IV, n. 8-9.
P. Portoghesi, *Art nouveau in Italia*, in *The New Domestic Landscape*, Firenze.

1973
E. Bairati - R. Bossaglia - M. Rosci, *L'Italia liberty*, Milano.
M. Nicoletti, *Art nouveau in Italy*, in *The Anti-Rationalist*, Londra.
G. Pirrone, *Il liberty a Palermo*, in «L'Ora», 21 maggio.

1973-1974
V. Gregotti - L. Berni - P. Farina - A. Grimoldi - F. Raggi, *Per una storia del design italiano*, in «Ottagono», n. 34, Milano.

1974
R. Bossaglia, *Il liberty. Storia e fortuna del liberty italiano*, Firenze.
G. Pirrone, *Liberty a Palermo. Bilancio di studi sul liberty*, Palermo.

1975
G. Massobrio - P. Portoghesi, *Album del liberty*, Bari.
G. Pirrone, *E. Basile and the Liberty Style in Palermo*, in «The Connoisseur», marzo.

1976
AA.VV., *Annuario 1976 Biennale di Venezia*, Venezia.
F. Borsi, *Ernesto Basile e il palazzo di Montecitorio*, in *Situazione degli studi sul liberty*, Atti del Convegno Internazionale di Salsomaggiore Terme, Firenze.
B. Champigneulle, *L'art nouveau*, Parigi.
A.M. Damigella, *Il liberty nella Sicilia orientale*, Palermo.
L. V. Masini, *Art Nouveau*, Firenze.
G. Pirrone, *Lo stile 1900 alle frontiere europee: la Spagna e la Sicilia*, Palermo.
G. Pirrone (a cura di), *Studi e schizzi di E. Basile*, Palermo.
M. Tafuri - F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Milano.

1977
E. Bairati, *Il fascino discreto di un'epoca*, in *La Belle Epoque*, Milano.
G. Piantoni, *Simbolismo e art nouveau*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, supplemento e aggiornamento, Roma.
G. Pirrone, *Nascita e destino di una città*, in *Il Libro*

di Palermo, Palermo.

1979
W. Vannelli, *Economia dell'architettura in Roma liberale*, Roma.

Inediti
G. Tonini, *Ernesto Basile*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia [1951].
G. La Lumia - E. Pennisi, *Basile sconosciuto: la torre dell'orologio a Canicattì*, Facoltà di Architettura di Palermo [1969].
A. Alfano, *La Ducrot*, Facoltà di Architettura di Palermo [1971].
E. Sessa, *Art Nouveau*, Facoltà di Architettura di Palermo [1976-1977].

Referenze fotografiche

Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia: nn. 350, 352, 448.

Santi Caleca, Milano: nn. 65-70, 74-78, 82, 83, 95, 96, 98-101, 103, 104, 106, 130-141, 144-148, 173, 178, 179, 181, 182, 185-187, 191-195, 212-227, 262-267, 277-279, 310-323, 347, 348, 375, 426-431, 433, 463, 464, 472, 477, 478, 489-493, 495, 517-519.

Facoltà di architettura, Palermo: nn. 234-236, 238-240, 252-256, 259-261, 362, 363, 367-371, 449, 450.

Famiglia Basile, Palermo: nn. 128, 129, 292.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma: n. 245.

Melo Minnella, Palermo: nn. 1-4, 6, 121, 174-177, 180, 330, 332-334, 382-389, 394, 396, 398-400, 405-407, 410-415, 425, 432, 438-440, 482-484, 496-498, 502-504, 509, 510, 525, 543-537.

Musei Vaticani, Roma: nn. 47, 50.

Si ringraziano la famiglia Basile e l'Istituto di Elementi di Architettura della Facoltà di architettura di Palermo per aver messo a disposizione i disegni qui riprodotti.

Facoltà di Architettura: nn. 8, 9-14, 17, 26, 27, 34, 40-42, 46, 48, 49, 51-54, 58, 64, 71-74, 79, 85, 86, 88, 94, 107-110, 112, 119, 120, 123-125, 127, 142, 152, 153, 156-159, 162, 183, 184, 188, 189, 196-206, 209, 211, 228-232, 241, 242, 244, 250, 251, 268, 272-275, 279-286, 288-291, 296, 297, 299, 301, 302, 324-330, 335, 338-343, 345, 346, 349, 351, 354-356, 358, 359, 361, 374, 376-378, 380, 390-393, 402, 408, 409, 417, 422, 434-437, 441-443, 446, 451-453, 459-463, 466-470, 476, 479-481, 487, 488, 505, 506, 511-516, 520, 523, 524, 527, 528, 530.

Famiglia Basile: nn. 5, 7, 15, 16, 18-25, 28-33, 36-39, 43-45, 55-57, 59-61, 62, 63, 80, 81, 87, 89-92, 93, 97, 102, 105, 111, 117, 118, 122, 126, 143, 149-151, 154, 155, 160, 161, 163, 165-172, 190, 207, 208, 210, 233, 243, 247-249, 269-271, 287, 293-295, 298, 300, 303-309, 336, 337, 344, 353, 357, 360, 364-366, 372, 373, 379, 381, 400, 401, 403, 404, 416, 418-421, 423, 424, 444, 446, 447, 454-458, 471, 474, 475, 485, 486, 498-501, 507, 508, 521, 522, 525, 529, 531-533.

Stampato per conto
della Electa Editrice® dalla Fantonigrafica di Venezia

Cataloghi
Catalogo generale B 76
Catalogo generale B 78

Artenatura
Achille Bonito Oliva
Volume rilegato in tela, cm 22 x 24;
200 pagine con 250 illustrazioni in nero.

Topologia e Morfogenesi
Lara Vinca Masini
Volume rilegato in tela, cm 22 x 24;
228 pagine con 300 illustrazioni in nero.

Immaginazione megastrutturale
Enrico Crispolti
Volume rilegato in tela, cm 22 x 24;
100 pagine con 150 illustrazioni in nero e 6 a colori.

L'immagine provocata
Luigi Carluccio
Volume rilegato in tela, cm 22 x 24;
100 pagine con 118 fotografie in bianco e nero e 24 a colori.

Europa/America
Franco Raggi
Volume rilegato in tela, cm 22 x 24;
184 pagine con 371 illustrazioni in nero.

Man Ray, l'immagine fotografica
Janus
Volume rilegato in tela, cm 22 x 24;
232 pagine con 160 fotografie in bianco e nero.

Autentico ma contraffatto
Pierluigi Cerri
Volume rilegato in tela, cm 22 x 24;
92 pagine con 135 illustrazioni in nero e 77 a colori.

Il Werkbund
Lucius Burckhardt
Volume rilegato in tela, cm 22 x 24;
200 pagine con 250 illustrazioni in nero.

Ambiente/Arte
Germano Celant
Volume rilegato in tela, cm 22 x 24;
238 pagine con 385 illustrazioni in nero.

Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo
Luciano Patetta, Silvia Danesi
Volume rilegato in tela, cm 22 x 24;
206 pagine con 298 illustrazioni in nero.

ERNESTO
BASILE
architetto

CL 35-0576-6

9312980